This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

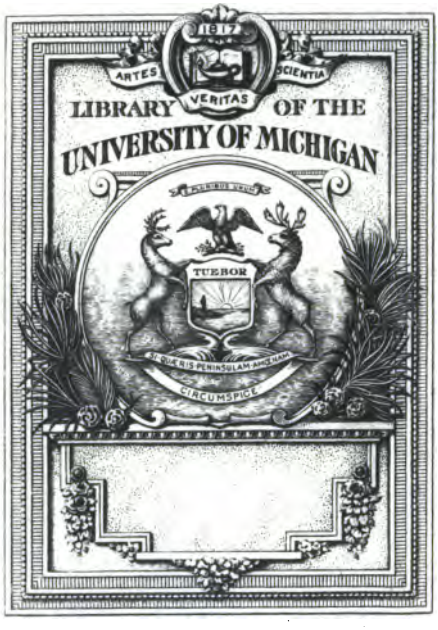
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,522,583



THE GIFT OF
Prof. Albert A. Stanley

Music
ML
410
.V48
P875

Arthur Pougin.

VERDI.

Sein Leben und seine Werke.

Deutsch von **Adolph Schulze.**

Leipzig.
Verlag von Carl Reissner.
1887.

GIUSEPPE VERDI.

Nach der neuesten photographischen Aufnahme.

Verdi.

Sein Leben und seine Werke

von

Arthur Pougin.

Autorisirte Uebersetzung

von

Adolph Schulze.

Leipzig.
Verlag von Carl Reißner.
1887.

Albert A. Stanley
gf
8-25-1922

transfer to
Music
12-9-65

Inhaltsverzeichniss.

		Seite
Einleitung		1
Verdi		5
I.	Geburt Verdi's. — Sein Vater. — Seine Liebe zur Musik. — Seine ersten Studien mit dem Organisten von Roncole. — Er wird selbst Organist. — Busseto	8
II.	Verdi bei Barezzi. — Sein neuer Lehrer, Provesi. — Rasche Fortschritte. Er beginnt zu componiren und erhält ein Stipendium, um in Mailand seine Studien fortzusetzen	19
III.	Ankunft in Mailand. — Zurückweisung seitens des Conservatoriums. — Lavigna. — Er schreibt Märsche, Ouvertüren, Cantaten ꝛc.	25
IV.	Tod Provesi's. — Rückkehr nach Busseto. — Musikalische Guelfen und Ghibellinen. — Erste Erfolge. — Verdi heirathet die Tochter Barezzi's. — Rückkehr nach Mailand	34
V.	Verdi wird Capellmeister der Philodramatischen Gesellschaft. — Seine erste Oper Oberto di San-Bonifacio wird mit Erfolg an der Scala aufgeführt. —	

405917

Seite

Er verpflichtet sich, drei neue Opern für dieses Theater zu schreiben und componirt zunächst die komische Oper un Giorno di regno. Während dieser Zeit wird er krank; kaum hergestellt, verliert er Schlag auf Schlag seine beiden Kinder und seine Frau. — Seine Muthlosigkeit. — Aufführung und Mißerfolg des Giorno di regno. — Verdi will dem Theater entsagen; auf die Bitten Merelli's entschließt er sich jedoch endlich, eine neue Oper zu schreiben. — Nabucco. Glänzender Erfolg . . . 44

VI. I Lombardi, Verdi's viertes Werk. Erste Schwierigkeiten mit der Censur. — Neuer Triumph. — Verdi steht an der Spitze der musikalischen Bewegung in Italien. — Ernani in Venedig. Erfolg der Oper. Der politische Charakter der Musik Verdi's und der Patriotismus der Italiener. — I Due Foscari in Rom. — Giovanna d'Arco in Mailand. Erminia Frezzolini. — Alzira in Neapel; Attila in Venedig; Macbeth in Florenz 69

VII. Jérusalem (i Lombardi) in Paris. — I Masnadieri in London. — Verdi in Paris, wo er il Corsaro und la Battaglia di Legnano und später Luisa Miller schreibt. Schwierigkeiten bezüglich der letzteren Oper. Verdi und die Neapolitaner. Neuer Erfolg 93

VIII. Stiffelio in Triest. — Rigoletto in Venedig. Ungeheurer Erfolg. Die Canzone des Herzogs von Mantua. Ein Abenteuer Piave's. Victor Hugo und Verdi. — Triumph des Troubadours in Rom, Italien und Europa. — La Traviata. Feierlicher Durchfall des Werkes in Venedig. Ein Brief Verdi's. Ein Jahr später glänzender Erfolg. — Ein italienischer Kritiker über die Traviata 120

Seite

IX. Verdi's erſtes Werk für die Große Oper: Les Vêpres siciliennes; Sophie Cruvelli. Aufführung der Vêpres. Halber Erfolg. — Verdi's fünfte Oper für Venedig: Simon Boccanegra. — Stiffelio unter dem Titel: Aroldo, ebenfalls ohne Erfolg in Rimini aufgeführt. — Un ballo in maschera. Die Politik und das Theater. — Verdi und der Generalintendant der königlichen Theater in Neapel. Die neue Oper wird von Neapel nach Rom verſetzt. Neue Schwierigkeiten ſeitens der Cenſur und ſchließliche Aufführung. Der Erfolg der Oper. — Achtungserfolg der Oper La Forza del Destino in St. Petersburg 143

X. Die politiſche Carrière Verdi's. — Verdi und Cavour. — Verdi wird Deputirter für Parma und ſpäter Senator des Königreichs Italien. — Mittelmäßiger Geſetzgeber. — Die Völkerhymne in London. Muſikaliſcher Internationalismus 174

XI. Don Carlos, zweite franzöſiſche Oper Verdi's. — Verdi und Dantan. — Die Büſte des Componiſten im Foyer der Großen Oper. Verſe Méry's. — Eine Opernovität in Egypten. Aïda. Geſchichte des Meiſterwerkes. — Mariette-Bey; Camille du Locle; Ghislanzoni. — Kairo, Mailand, Paris. Ein Brief Verdi's. Triumph des neuen Werkes. Eine originelle Reclamation 180

XII. Requiem für Manzoni. Neue Briefe Verdi's. Aufführung des Requiem's in Mailand und Paris. — Aïda am Théâtre-Italien und ſpäter an der Großen Oper 208

XIII. Vincenzo Saffaroli. Eine Herausforderung neuer Art 236

XIV. Verdi in Sant-Agata. — Erinnerungen 245

Seite

XV. Verſchiedene Briefe Verdi's. — Der künſtleriſche Charakter des Meiſters. Seine Anſichten und Grundſätze in Bezug auf Kunſt, Theater und muſikaliſche Erziehung. — Guerrazzi über Verdi 254

Anhang.

Verzeichniß der Werke Verdi's 268
Zur Verdi-Literatur 274
Nachtrag 276

Einleitung.

Als ich vor einigen Jahren eine kleinere Arbeit über Verdi veröffentlichte, rief dieselbe alsbald auch die Aufmerksamkeit des Auslandes wach. Die Neue Berliner Musikzeitung und die spanische Cronica de la Musica brachten sofort eine Uebersetzung derselben, in einer englischen Zeitschrift wurden umfangreiche Auszüge abgedruckt und in Italien endlich wurde sehr bald eine italienische Uebersetzung herausgegeben. Die glänzende Persönlichkeit eines Künstlers wie Verdi erregte naturgemäß das allgemeine Interesse und es ist klar, daß die ebenso zahlreichen wie neuen Nachrichten, welche ich über den Componisten und seine Werke brachte, dieses Interesse noch erhöhen mußten.

Gleichwohl hatte meine erste Arbeit bei weitem nicht den Umfang und die Ausdehnung des vorliegenden Werkes. Ich hatte auf meinen Reisen in Italien, in Gesprächen mit zahlreichen Künstlern und Landsleuten des Meisters eine Anzahl bisher absolut unbekannter Einzelheiten gesammelt. Hierzu kamen noch die

Notizen, welche ich im Laufe der Jahre den politischen Blättern und Fachzeitschriften Italiens, sowie auch verschiedenen weniger vergänglichen Erscheinungen der musikalischen Literatur dieses Landes entnommen hatte, sodaß ich mich schließlich im Besitz einer ganzen Serie von hochinteressanten und neuen Documenten über den berühmten Meister befand, der thatsächlich als der letzte Vertreter der großen Kunst seines Vaterlandes zu betrachten ist. Doch das ist noch nicht alles. Ich hatte das Glück, bei meiner Arbeit von einem ausgezeichneten Künstler unterstützt zu werden, der lange Jahre im innigsten Verkehr mit Verdi gestanden hatte. Dieser Künstler ist Herr Emanuele Muzio, der einzige Schüler Verdi's, ein ebenso liebenswürdiger Componist wie gewandter Capellmeister, den der Urheber der Aïda sehr häufig mit der Leitung seiner Werke betraute. Seinem liebenswürdigen Entgegenkommen verdanke ich die Kenntniß einer großen Anzahl bisher vollständig unbekannter Thatsachen und ich sage ihm dafür an dieser Stelle meinen wärmsten Dank.

Als ich meine erste Arbeit veröffentlicht hatte, bat mich ein italienischer College, Herr Jacques Caponi, der Pariser Correspondent mehrerer italienischer Blätter, u. a. des Fanfulla und der Perseveranza, um die Erlaubniß, eine italienische Uebersetzung derselben herausgeben zu dürfen, der er zahlreiche neue, bisher nicht bekannte Einzelheiten hinzuzufügen beabsichtigte. Ich

brauche wohl nicht zu sagen, mit welchem Interesse diese Vita aneddotica di Giuseppe Verdi in Italien aufgenommen wurde und wie sehr sie der nationalen Eigenliebe der Italiener schmeichelte. Als ich mich dann schließlich anschickte, meinen Notizen die solidere und weniger vergängliche Form des Buches zu geben, dienten mir auch die zahlreichen und gehaltvollen Anmerkungen Caponi's wieder als sehr erwünschte Quelle zur Vervollständigung meines Materials.

Solchergestalt erweitert lege ich heute meine Arbeit dem Publicum vor, in der Hoffnung, daß dieselbe einiges Interesse erwecken möge.

Welche Ansicht man auch über das Genie eines großen Künstlers haben und mit welcher Zurückhaltung man das eine oder das andere seiner Werke auch beurtheilen mag, die Geschichte seines Lebens wird immer der Beachtung werth sein. Allein es wäre bedenklich für einen Schriftsteller, wenn er schon bei Lebzeiten dieses Künstlers ein mehr oder weniger begründetes und abgeschlossenes Urtheil über die Natur seines Genies und über seine gesammte Laufbahn fällen wollte. Abgesehen davon, daß diese Laufbahn noch nicht beendet ist und daß neue Werke das zu früh gefällte Urtheil über den Haufen werfen, oder doch bedeutend beeinträchtigen können, würde es dem Schriftsteller trotz allen Eindringens in die Werke des Künstlers und trotz seines guten Willens an Unabhängigkeit und der nothwendigen Vertiefung fehlen,

um ein vollkommen ſicheres und begründetes Urtheil abgeben zu können. Der Nachwelt allein, dies kann nicht genug hervorgehoben werden, bleibt es vorbehalten, große Männer an den ihnen gebührenden Platz zu ſtellen. Man nehme z. B. an, ein Kritiker ſei anmaßend genug geweſen, Verdi nach den erſten großen Erfolgen von il Trovatore, la Traviata und Rigoletto beurtheilen und dieſes Urtheil als unumſtößlich hinſtellen zu wollen. Er würde wahrſcheinlich in nicht geringe Verlegenheit gerathen, gegenüber der Entwicklung, welche der Künſtler in Aïda und dem Requiem Manzoni's an den Tag legt.

Man wolle alſo in den nachfolgenden Seiten keinerlei kritiſche Bemerkungen zu finden erwarten. Der Verfaſſer hat ſich derſelben aus guten Gründen durchaus enthalten. Sein Buch ſoll, wie ſchon der Titel ſagt, nichts anderes ſein, als eine Geſchichte des Lebens und der Werke Verdi's. Mein Ziel iſt eben ſo beſcheiden wie eng begrenzt; ich will Gelegenheit geben, den Menſchen und den Künſtler kennen zu lernen, ohne mich in irgend welche Erörterungen über den Werth und die Bedeutung ſeiner Werke einzulaſſen. Ich bin der Meinung, daß eine ſolche, durchaus unperſönliche Arbeit gleichwohl einigen Nutzen haben kann und wünſche nur, daß der Leſer ſie mit derſelben Nachſicht, welche er meinen früheren Arbeiten entgegengebracht hat, aufnehmen möge.

October 1885.

A. P.

Verdi.

Ungefähr fünfundzwanzig Kilometer von Parma, im ehemaligen Herzogthum dieſes Namens und kaum eine Stunde von Buſſeto, einem kleinen, am Fuße des Apennin gelegenen Städtchen von etwa drei- bis vier-tauſend Einwohnern, liegt das noch nicht zweihundert Seelen zählende Dörfchen Roncole. Dort lebte vor etwas mehr als ſechzig Jahren ein junges, fleißiges und rechtſchaffenes Ehepaar, welches in der einzigen Straße des Dorfes eine armſelige Oſteria inne hatte und neben-bei ein kleines Kramgeſchäft betrieb, in welchem die Bauern der Umgegend ihre beſcheidenen Einkäufe mach-ten. Eines Tages wurde dieſe abgelegene Gegend der Schauplatz eines entſetzlichen Blutbades. Es war im Jahre 1814, zu der Zeit, als den franzöſiſchen Waffen

das Glück untreu geworden war. Die Oesterreicher und Russen, denen der Prinz Eugen trotz heldenmüthigen Widerstandes weichen mußte, hatten Italien überschwemmt. In geschlossenen Colonnen zogen sie durch das Land, überall Schrecken und Verwüstung hinter sich lassend und namentlich die russischen Soldaten machten sich durch ihre Grausamkeiten bemerkbar.

Eines Morgens wurde die Nachricht von ihrer Ankunft auch in dem armseligen, kleinen Dörfchen verbreitet. Die Frauen in Roncole wußten nicht, wohin sie fliehen sollten. Von wahnsinniger Angst getrieben, eilten sie schließlich mit ihren Kindern nach dem bescheidenen Kirchlein der Gemeinde, in der Hoffnung, dort vor den Gräueln des Krieges Schutz zu finden. Aber den Russen war nichts heilig; nachdem sie die verlassenen Wohnungen geplündert hatten, drangen sie auch in die Kirche ein, und bald war der Boden derselben von dem Blute ihrer Opfer geröthet. Eine der Frauen mit ihrem Kinde an der Brust hatte inmitten des Gekreisches und der Verwirrung die Geistesgegenwart gehabt, nach der Treppe zu eilen und war, ohne gesehen zu werden, nach dem Glockenstuhle hinaufgeflüchtet. In einen Winkel gekauert, halb sinnlos vor Angst wagte sie kaum zu athmen oder sich zu rühren und erst als alles längst vorbei war, getraute sie sich wieder hervor.

Die arme Contadina, welche so wie durch ein Wunder dem grauenhaften Blutbade entrann, war die

Frau des Schankwirthes Carlo Verdi, und ihr Söhnchen, der kleine Giuseppe, welcher seiner Mutter gewissermaßen zum zweiten Male das Leben dankte, war der spätere Componist von Nabucco, la Traviata Rigoletto und Aïda.

I.

Aus dieſer Thatſache, welche bisher vollſtändig unbekannt geblieben war, geht mit Gewißheit hervor, daß die Biographen Verdi's ohne Ausnahme im Irrthum waren, wenn ſie Buſſeto als ſeinen Geburtsort und den neunten October 1814 als ſeinen Geburtstag angaben. Ich hatte dieſe Annahme ſchon berichtigt und war der Meinung, der große Künſtler ſei am neunten October 1813 in Roncole geboren. Allein auch ich befand mich noch in einem kleinen Irrthum; in Wahrheit erblickte Verdi am zehnten October 1813 das Licht der Welt, und die Richtigkeit dieſes letzten Datums wird beſtätigt durch ein intereſſantes, von der Gazzetta musicale in Mailand kürzlich veröffentlichtes Document. Es iſt dies der in franzöſiſcher Sprache ausgeſtellte und von dem Secretär des Bürgermeiſters in Buſſeto unterzeichnete Geburtsſchein des Meiſters. Zur Erklärung

dieſer Eigenthümlichkeit muß man ſich erinnern, daß Italien damals unter franzöſiſcher Herrſchaft ſtand. Das von der Gemeinde Buſſeto abhängige Dörfchen Roncole gehörte zum ehemaligen Herzogthum Parma; allein ſeit der Eroberung war das italieniſche Gebiet in Departements eingetheilt, denen man die Bezeichnung „Départements au delà des Alpes“ gegeben hatte. Buſſeto gehörte zum Departement des Taro.*) Ich laſſe den genauen Text der dem Civilſtandsregiſter der Gemeinde Buſſeto entnommenen Urkunde hier folgen:

„Im Jahre Eintauſend achthundert und dreizehn, am zwölften October, um neun Uhr Morgens erſchien vor uns, dem Secretär des Bürgermeiſters von Buſſeto, als Standesbeamten der beſagten Gemeinde Buſſeto, Departement des Taro, Verdi Charles, achtundzwanzig Jahre alt, Schankwirth, wohnhaft zu Roncole. Derſelbe zeigte uns ein Kind männlichen Geſchlechts, welches ihm am zehnten Tage des laufenden Monats von der Louiſe Utini, Spinnerin, wohnhaft zu Roncole, ſeiner Ehefrau, geboren ſei und erklärte, daß er ihm die Vornamen Joſeph—Fortunin—François beilegen wolle. Die beſagte Erklärung und Vorſtellung erfolgte in Gegenwart des Romanelli, Antoine, einundfünfzig Jahre alt, Gemeindediener und des Cantù, Hiacinte, einundſechszig

*) Der Name ſtammt von einem kleinen, in der Nähe Parma's fließenden Gebirgsbache.

Jahre alt, Portier, wohnhaft in Buſſeto. Nachdem die gegenwärtige Urkunde dem Comparenten und den Zeugen vorgeleſen worden, haben dieſelben ihn mit uns unterzeichnet.

Antonio **Romanelli.** Giacinto **Cantu.**

Verdi Carlo. **Vitoli,** Secretär."

Wie wir geſehen haben, beſaßen die Eltern Verdi's eine kleine Gaſtwirthſchaft in Roncole. Die Einkünfte derſelben waren ſo beſcheiden, daß ſie für die Bedürfniſſe der Familie nicht ausreichten; aus dieſem Grunde hatte der Vater Verdi's ein kleines Kramgeſchäft angelegt, in dem er außer Kaffee und Zucker auch noch Tabak und geiſtige Getränke verkaufte. Allwöchentlich einmal begab ſich Carlo Verdi nach Buſſeto, um dort ſeine Einkäufe zu machen. Er entnahm ſeine Waaren gewöhnlich bei dem Großhändler und Fabrikanten Antonio Barezzi und trug ſie dann auf ſeinem Rücken nach Hauſe. Jener Antonio Barezzi, von dem ſpäter noch die Rede ſein wird, ſpielte in dem Leben Verdi's eine bedeutende Rolle.

Der Knabe wurde von ſeiner Mutter, welche ihn vergötterte, erzogen. Er war ſchüchtern und in ſich gekehrt; ſehr ſelten nur gab er zu Strafe oder Tadel Veranlaſſung und zeigte einen für ſein Alter ſeltenen ernſten und ruhigen Charakter. Das Einzige, was ihn aufzuregen vermochte und ihn in freudiges Entzücken verſetzte, war die Muſik. Von Zeit zu Zeit kam ein

armer, wandernder Musiker — er hieß Bagasset — nach Roncole, um sich dort hören zu lassen. Er war ein magerer, langaufgeschossener Mensch, den die dünnen Beine kaum zu tragen vermochten. Kränklich und elend, zitterte er im Winter oft vor Frost unter seinen Lumpen und war bisweilen gezwungen in die Ställe zu kriechen, um sich nur einigermaßen zu erwärmen. Aber wenn er sich vor der kleinen Schenke in Roncole hören ließ, dann versetzten die Töne seiner armseligen Geige den kleinen Verdi in förmliches Entzücken. Der biedere Künstler merkte bald, welche Freude das Kind an seinem Spiel empfand und kam oft nur seinetwegen nach Roncole, bisweilen auch in Begleitung eines Collegen, welcher das Cello spielte. Es wird behauptet, daß dieser untergeordnete Virtuose der Erste war, welcher dem Vater Verdi's den Rath gab, seinen Sohn Musik studiren zu lassen.*)

Es ist bekannt, daß die Militärmusik in Lesueur

*) Dreißig Jahre später, im Jahre 1849, als Verdi die Villa Sant' Agata kaufte, begegnete er dem Musikanten von Neuem. Der arme Bagasset war inzwischen alt geworden, aber er übte immer noch seine Kunst aus. Ab und zu kam er auch nach der Villa und bemühte sich, seine ehemaligen Erfolge zu erneuern. Verdi ließ ihn dann hereinrufen und ihm zu essen vorsetzen, und niemals entließ er ihn, ohne ihm ein Geldstück in die Hand gedrückt und seine Taschen mit Lebensmitteln gefüllt zu haben. Wenn der alte Mann ihm dann dafür dankte, pflegte er wohl zu sagen: „Früher waren Sie so klein, Meister, aber jetzt . . ."

die Liebe für die Musik weckte; man sieht, auf welche Weise bei Verdi dasselbe Resultat herbeigeführt wurde.

Durch ein sonderbares Spiel des Zufalls gelangte der Sohn des Schankwirthes zu Roncole schon in frühester Jugend in den Besitz eines Spinetts, auf dem seine kleinen Finger sich üben konnten. Verdi hat dieses Instrument aufbewahrt, und eine Inschrift an demselben giebt uns Nachricht über die Zeit, zu welcher er sich desselben bediente. Sein Mitarbeiter Ghislanzoni berichtet das Folgende über jenes kleine Clavier und zugleich auch über das Haus, in welchem der Meister seine Jugend zubrachte:

Das Haus, in welchem Verdi geboren wurde, liegt ungefähr drei Kilometer von Busseto. Ich war tief bewegt, als ich demselben einen Besuch abstattete. Man denke sich ein aus Stein und Kalk aufgeführtes, elendes Häuschen, einsam inmitten einer fruchtbaren, mit Mais und Hanf bebauten Ebene gelegen. Man wird begreifen, daß ein an einem solchen Orte geborener Künstler für sein ganzes Leben die Liebe zur Einsamkeit im Herzen tragen mußte. Einige Schritte von dem bescheidnen Häuschen, in welchem heute eine brave Frau allsonntäglich den Bauern der Umgegend ihren Wein verkauft, erhebt sich eine Kirche von schöner, erhabener Architektur. In dieser Kirche spielte der kleine Schüler aus Busseto von seinem fünfzehnten Jahre an allsonntäglich die Orgel, und berauschte sein Gemüth an ihren geheimnißvollen Klängen. Von der Orgel in der Kirche eilte er an das Spinett im väterlichen Hause, und eine Welt von Hoffnungen und Illusionen nahm den bleichen Jüngling in der engen Wohnung auf, die wie eine Oase in dem endlosen Felde lag.

Man hat mir das kleine Zimmer gezeigt, welches der hochbegabte Knabe bewohnte. Später habe ich in der Villa Sant' Agata auch das erste Instrument gesehen, auf welchem er seine

Finger übte. Das außer Dienst gestellte Spinett hat keine Saiten mehr, und auch der Deckel fehlt. Die Claviatur gleicht der Kinnlade eines Todtenschädels mit langen, abgenutzten Zähnen. Und doch welch' kostbares Monument! Welche Erinnerungen birgt es nicht für den Künstler, der über ihm manche kindliche Thräne geweint! Wie tief muß es Jeden berühren, der seine Sprache versteht!

Unter den kleinen Hämmerchen der Claviatur blickten einzelne Buchstaben hervor. Ich hob die Hämmerchen empor und las eine ebenso treuherzige, wie ergreifende Inschrift unter denselben. Die Worte machen uns mit der warmherzigen That eines Handwerkers bekannt und erscheinen zugleich als eine Prophezeiung. Meine Leser werden es mir Dank wissen, wenn ich die Inschrift in ihrer ursprünglichen Einfachheit wiedergebe. Ich würde glauben, eine Profanation zu begehen, wenn ich die kleinen, orthographischen Ungenauigkeiten verbessern wollte.

„Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo questi saltarelli, e impenati a corame, e vi adatai la pedagliera che io ci ho regalato; come anche gratuitamente ci ho fato di nuovo li detti saltarelli, vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo istrumento, che questo mi basta par esserne del tutto sodisfatto. —

Anno domini. 1821."*)

Man sieht also, daß Verdi die Musik schon in seiner zartesten Kindheit studirte; denn im Jahre 1821, als der wohlwollende Handwerker das außer Gebrauch gestellte Instrument reparirte, war er kaum acht Jahre

*) „Ich, Stefano Cavaletti, habe das Hammerwerk dieses Instruments erneuert und mit Leder beschlagen, auch habe ich ein neues Pedal angebracht. Ich habe das Hammerwerk umsonst gemacht, da ich die guten Anlagen sah, welche der junge Giuseppe Verdi für das Studium der Musik auf dem besagten Instrument zeigte, was mich vollkommen befriedigt. — Anno domini 1821."

alt. Uebrigens zeigte sich schon in seinem siebenten Jahre der Einfluß, den die Musik auf sein junges Gemüth ausübte und zwar unter folgenden Umständen.

Es war an einem Festtage, und Verdi diente während der Messe als Chorknabe in der kleinen Kirche von Roncole. Die Messe wurde von der Orgel begleitet. Verdi hörte dieselbe zum ersten Male und die wunderbaren Harmonien des Instruments versetzten den Knaben vollständig in Entzücken. In diesem Augenblick verlangte der Priester mit dem Worte: Aqua, das Weihwasser; doch Verdi war dermaßen außer sich, daß er ihn nicht hörte. Der Priester wiederholte noch einmal: Aqua, aber Verdi blieb taub. Als auch die dritte Aufforderung erfolglos blieb, versetzte der Priester, ein brutaler Mensch, dem kleinen Burschen einen so heftigen Stoß, daß er die drei Stufen des Altars hinabstürzte. Der Fall war so heftig, daß das Kind ohnmächtig liegen blieb und nach der Sakristei gebracht werden mußte. Aber was that der Knabe, als er wieder zu sich kam und zu seinen Eltern geführt werden konnte? Anstatt zu weinen und sich zu beklagen, wie andere Kinder es vielleicht gethan hätten, wiederholte er seinem Vater von Neuem in den rührendsten Ausdrücken die Bitte, ihn Musik studiren zu lassen. Diesmal vermochte der gute Mann nicht zu widerstehen und kaufte ihm bei einem alten Priester das Spinett, dessen Geschichte wir vorhin erzählt haben.

Hören wir nun, in welcher Weise sich seine erste musikalische Erziehung vollzog.

Wie wir gesehen haben, besaß die Kirche in Roncole eine Orgel, welche den Händen eines alten Künstlers, Namens Baistrocchi, anvertraut war. Nachdem die Eltern Verdi's die frühzeitige Liebe ihres Kindes für die Musik erkannt hatten, waren sie der Meinung, daß ihr Sohn, wenn sie ihn der Fürsorge jenes guten Mannes anvertrauten, auch einmal Organist werden und — wer weiß? — vielleicht eines Tages seinem alten Lehrer im Amte folgen könnte. Weiter reichte ihr Ehrgeiz nicht. Sie hofften, Giuseppe sollte ihnen nach Verlauf einiger Jahre beistehen, die Familie, zu der außer den uns bereits bekannten Personen noch eine Tochter gehörte, zu ernähren.*)

Der Organist in Roncole war also der erste Lehrer des künftigen Urhebers von Nabucco. Unter seiner Leitung glitten die kleinen Finger des Knaben zum ersten Male über das mehrfach erwähnte Spinett.**)

---

*) Diese Schwester Verdi's starb im jugendlichen Alter, zu der Zeit, als er seine musikalische Ausbildung in Mailand vollendete.

**) Dieses Spinett ist reich an Erinnerungen. Man erzählt über dasselbe noch folgende Anekdote: Zu Beginn seiner musikalischen Studien arbeitete Verdi mit einem außerordentlichen Eifer. Wenn sein Lehrer nicht anwesend war, amüsirte er sich häufig damit, harmonische Accorde auf dem Instrument zu suchen, ohne viel zu wissen warum. Eines Tages gerieth er in die freudigste Bestürzung, als er durch Zufall den Cdur-Accord fand. Am nächsten Tage wollte er den Accord wieder anschlagen, aber

Nach Verlauf von drei Jahren hatte der Knabe solche Fortschritte gemacht, daß er, wie die Eltern es gehofft hatten, zum Hilfsorganisten von Roncole ernannt werden konnte. Allein der um seine Zukunft besorgte Vater wollte ihm auch eine wenigstens elementare Schulbildung geben lassen. Da eine solche in Roncole nicht zu erlangen war, so schickte er ihn einige Zeit später nach Busseto, damit er dort die Schule besuchte. Es war dies ein großes Opfer für den armen Mann, aber zum Glück für das Kind wohnte in Busseto ein Landsmann und Freund seines Vaters, ein Holzschuhmacher mit dem Spitznamen „Pugnatta". Dieser brave Arbeiter erklärte sich bereit, den Knaben gegen die geringe Entschädigung von dreißig Centimes pro Tag in Pension zu nehmen und zu beaufsichtigen. Der junge Verdi wurde daher gleichzeitig mit einem größeren Knaben aus dem Dorfe, Namens Michiara, zu Pugnatta geschickt.

---

er mochte suchen, so viel er wollte, es gelang ihm nicht die drei Noten, welche ihn gestern so glücklich gemacht hatten, wiederzufinden. Außer sich über die Nutzlosigkeit seiner Bemühungen ergreift er endlich einen Hammer und beginnt mit aller Macht auf das arme, unschuldige Instrument loszuklopfen. Auf das Geräusch eilt sein Vater herbei und verabreicht ihm, als er sieht, um was es sich handelt, eine gehörige Tracht Prügel, welche die Nerven des frühreifen, etwas zu stürmischen Musikenthusiasten alsbald beruhigte. Vielleicht war dieser Zwischenfall die Ursache, daß der brave Cavalleti dem gebrechlichen Instrument seine Hilfe angedeihen ließ, deren es nothwendig genug bedurft haben mag.

Gleich nach seiner Ankunft in Busseto begann er die Schule zu besuchen. Ernst, strebsam und in sich gekehrt dachte er nur an seine Arbeit und nahm fast niemals an den Spielen seiner Kameraden Theil. Trotz der Entfernung von der Heimath gab er jedoch seine Funktionen als Organist nicht auf. An allen Sonn- und Festtagen ging er zu Fuß nach Roncole, um seinen Dienst in der Kirche zu versehen.*) Sein Gehalt war sehr gering; es belief sich einschließlich der Gebühren für Hochzeiten, Taufen und Begräbnisse auf etwa hundert Francs jährlich.**) Hierzu kam jedoch noch der Ertrag einer Sammlung, die er einem zu jener Zeit existirenden Gebrauch zufolge, alljährlich zur Zeit der Roggen- und Maisernte von Haus zu Haus gehend unternahm.

Auf dem Wege von Busseto nach der Kirche in Roncole wäre er in seinem zwölften Jahre eines Tages beinahe auf seltsame Weise um's Leben gekommen. Es war zu Weihnachten, und er mußte die Orgel zur Frühmesse spielen. In der stockfinstern Nacht stürzte er in

*) Von seinem zwölften bis zum neunzehnten Jahre, d. h. bis zu dem Augenblick, wo er nach Mailand ging, um dort seine Studien zu vollenden, hörte Verdi nicht auf, sein bescheidnes Amt als Organist in Roncole auszuüben.

**) Nach den Kirchenregistern von Roncole war ihm ein jährliches festes Gehalt von sechsunddreißig Francs ausgesetzt. Nach Verlauf des ersten Jahres wurde dasselbe in Folge eines von seinem Vater eingereichten Gesuches auf vierzig Francs erhöht!

einen ziemlich tiefen, zu jener Zeit mit Waſſer gefüllten Graben, der ihm den Weg verſperrte. Das eiskalte Waſſer machte ſeine Glieder im Augenblick erſtarren, und ſeine Anſtrengungen ſich wieder herauszuarbeiten, blieben erfolglos. Seine Kräfte waren nahezu erſchöpft, als glücklicherweiſe eine Bäuerin, welche denſelben Weg zu machen hatte, ſein Wimmern und Klagen hörte und zu ſeiner Rettung herbeieilte. Nicht ohne Mühe gelang es ihr, den armen Kleinen aus dem Waſſer zu ziehen. Ohne den Beiſtand dieſer Frau wäre Verdi unzweifelhaft ertrunken, und Italien hätte einen großen Künſtler weniger gezählt.

Während ſeines zweijährigen Aufenthaltes in Buſſeto hatte er leſen, ſchreiben und rechnen gelernt, ohne auch nur einen Augenblick die Muſik zu vernachläſſigen; zudem zeigte er ſich ſo verſtändig und zuverläſſig, daß es ſeinem Vater gelang, in dem Hauſe des bereits erwähnten Großhändlers und Fabrikanten Antonio Barezzi eine Anſtellung für ihn zu erlangen. Der Eintritt des Knaben in dieſes Haus war ein Glück für ihn und entſchied über ſeine Zukunft.

II.

Buſſeto iſt eine kleine Stadt mit ungefähr dreitauſend Einwohnern, die in dem Rufe ſtehen, ſtets eine leidenſchaftliche Liebe zur Muſik gehegt zu haben. Ireneo Affo, der Verfaſſer der Geſchichte Parma's, erzählt als Beweis hierfür, daß Karl V. und der Papſt Paul III. bei einer Zuſammenkunft in Buſſeto von den Dilettanten der Stadt mit Muſik empfangen wurden. Der Maler Biaggio Martini hat dieſe Scene in einem Gemälde feſtgehalten, welches ſich im Muſeum zu Parma befindet. Später, im Laufe des ſiebzehnten Jahrhunderts, als die Peſt in Italien wüthete, wurde Buſſeto ganz beſonders hart betroffen. Faſt die Hälfte ſeiner Einwohner raffte die Seuche dahin. Ein ergreifendes Denkzeichen erinnert an jene Zeit: Diejenigen Bürger, welche ohne Erben ſtarben, hinterließen ihr Vermögen zur Gründung eines Leihhauſes, welches einerſeits dazu

bestimmt war, das Schicksal der Armen zu lindern und andrerseits die Mittel liefern sollte, einer Anzahl begabter, junger Leute das Studium der Wissenschaften und schönen Künste zu erleichtern. Auf diese Weise wurden mehrere Stipendien zu Gunsten armer Kinder gegründet, damit dieselben nach Vollendung ihrer Vorstudien die Universität beziehen konnten, um je nach Beruf und Fähigkeiten Medicin, Jurisprudenz, Mathematik, Malerei oder Musik zu studiren.

Dank dieser weisen Großmuth wurde auch der junge Verdi von dem Leihhause in Busseto unterstützt. Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß er diese Unterstützung hauptsächlich der warmen Fürsprache Antonio Barezzi's, seines Prinzipals verdankte, wie es denn auch sonst hauptsächlich der lebhaften Theilnahme dieses Mannes zuzuschreiben ist, daß er dereinst ein großer Künstler werden konnte.*) Barezzi selbst war ein großer Musikfreund; er blies die erste Flöte in der Domcapelle von Busseto und kannte sämmtliche Blasinstrumente; namentlich war er ein guter Clarinetten-

*) Das Leihhaus von Busseto verfügte über vier Stipendien zu Gunsten armer Kinder, die sich der Wissenschaft widmen wollten; eins dieser Stipendien wurde Verdi zugesprochen, als er nach Mailand ging, um seine musikalische Erziehung zu vollenden. Im Jahre 1876 zahlte der Künstler jene Wohlthat mit Zinsen zurück und schenkte der Anstalt eine immerwährende Rente von tausend Francs, in Folge deren die Zahl der Stipendien auf fünf erhöht werden konnte.

und Hornbläſer. Sein Haus war der Sammelpunkt der Philharmoniſchen Geſellſchaft von Buſſeto, deren Präſident und Protector er war, während Giovanni Proveſi, der Organiſt an der Kathedrale von Buſſeto, als Capellmeiſter fungirte. Die Proben und Repetitionen wurden in dem Hauſe Barezzi's abgehalten, und ebenſo wurden in einem großen Saale deſſelben bisweilen Concerte und muſikaliſche Soiréen veranſtaltet.

Es iſt erklärlich, daß die Einbildungskraft des jungen Verdi in einer ſo ganz ſeinen Wünſchen und Neigungen entſprechenden Umgebung reichliche Nahrung fand. Ohne ſeine übrigen Obliegenheiten zu vernachläſſigen, nahm er bald thätigen Antheil an der Muſik und begann mit ſolchem Eifer Partituren zu übertragen und abzuſchreiben, daß ſein Herr und der alte Proveſi, der ihn ebenfalls ſchon lieb gewonnen hatte, auf ihn aufmerkſam wurden. Das bekannte kleine Spinett wurde förmlich von ihm malträtirt, ſo daß Barezzi, der ſeinen Eifer ſah und die Unvollkommenheit des Inſtruments erkannte, ihm geſtattete, auf einem ausgezeichneten Piano aus der Fabrik von Fritz in Wien zu üben, welches außerdem auch ſeiner Tochter zum Unterricht diente. (Auf dieſe Weiſe lernte Verdi die junge Margherita Barezzi kennen, welche einige Jahre ſpäter ſeine Frau werden ſollte.) Der alte Proveſi, ein liebenswürdiger Componiſt und, wie es ſcheint, auch ſehr gewandter Contrapunktiſt, war von dem frühreifen Verſtande des

Kindes und ſeiner Liebe zur Kunſt wahrhaft entzückt. Er erbot ſich, ihm Unterricht zu geben und ihm auch ſonſt in ſeiner muſikaliſchen Erziehung behilflich zu ſein.

Verdi, welcher das Anerbieten natürlich mit Freuden annahm, fiel in gute Hände. Proveſi war nicht nur ein ausgezeichneter Künſtler, ſondern auch ein Mann von feiner Geiſtesbildung. Sowohl Dichter und Schriftſteller, als auch ausgezeichneter Muſiker, hatte er Text und Muſik zu mehreren komiſchen Opern geſchrieben, von denen eine oder zwei in Buſſeto aufgeführt waren. Man behauptet, daß Proveſi es war, welcher Verdi auf den Weg lenkte, der ihn zu Ruhm und Ehre führen ſollte, und die Freunde der Kunſt ſind ihm Dank ſchuldig, daß er den Genius aufrüttelte, der ſich ſeiner ſelbſt vielleicht noch nicht bewußt war.

Als Schüler Proveſi's ging Verdi mit einem Eifer an das Studium, den nichts mehr einzudämmen vermochte. Nach Verlauf von zwei oder drei Jahren hatte er es ſo weit gebracht, daß Proveſi treuherzig bekannte, ſein Schüler könne nichts mehr von ihm lernen.

„Er wird es weit bringen," fügte er hinzu, „er wird eines Tages ein großer Meiſter werden."

Der junge Mann hatte damals ſein ſechzehntes Jahr erreicht, und Proveſi, den das Alter zwang, ſich einige Schonung aufzuerlegen, ließ ſich von ihm in der Leitung der Philharmoniſchen Geſellſchaft vertreten. Im Dienſte dieſer Geſellſchaft begann Verdi nun zahlreiche

Stücke zu ſchreiben. Er componirte und inſtrumentirte ſie, ſchrieb ſie ſelbſt ab und übte ſie dann mit ſeinem Orcheſter ein. Die fraglichen Stücke werden heute noch in den Archiven von Buſſeto aufbewahrt. Zu derſelben Zeit ließ Proveſi ſich auch oft auf der Orgel in der Kathedrale von Verdi vertreten.*)

Allein eine kleine Stadt wie Buſſeto bot der Thätigkeit des ehrgeizigen und ſtrebſamen, jungen Künſtlers nicht mehr genügenden Raum. Verdi hatte das bald erkannt und öffnete ſein Herz ſeinen väterlichen Freunden Barezzi und Proveſi. Mailand, die erſte muſikaliſche Stadt Oberitaliens, war nicht weit. Es handelte ſich für Verdi darum, dieſen Mittelpunkt künſtleriſchen Strebens zu erreichen und dort ſeine Studien zu vollenden. Barezzi bemühte ſich, ihm ſein Vorhaben zu

---

*) Im Dienſt der Philharmoniſchen Geſellſchaft fiel Verdi u. a. die folgende eigenartige Aufgabe zu. Er mußte mit einem blindgeborenen Mitgliede der Geſellſchaft, dem man aus dieſem Grunde den Namen Donnino il cieco beigelegt hatte, deſſen Partie einüben. Donnino ſpielte die Bratſche. Er war ein begabter Muſiker und Improviſateur, außerdem war er ein Meiſter auf der Orgel und wußte ſeine Zuhörer oft zu hoher Begeiſterung hinzureißen. Verdi hatte die Geduld, ihm ſeine Partien ſo lange auf dem Spinett vorzuſpielen, bis er ſie auswendig wußte. Auf dieſe Weiſe gelangte Donnino dahin, die Ouverture zu dem Barbier und verſchiedene andere Werke, ja ſogar klaſſiſche Quartette aus dem Kopfe zu ſpielen, ohne eine Note zu verfehlen.

Der Gewährsmann, welcher mir dieſe Thatſache erzählte, fügt hinzu, daß Donnino, trotz ſeines Gebrechens ein Opfer der Trunkſucht, ſchon in jungen Jahren an einem Bruſtleiden ſtarb.

erleichtern und Dank ſeiner Fürſprache wurde ihm von der Leihhausverwaltung ein Stipendium bewilligt. Ja, die Verwaltung ging ſogar zu ſeinen Gunſten von ihren ſonſtigen Gewohnheiten ab und erhöhte das Stipendium von drei- auf ſechshundert Francs pro Jahr, wofür ſie es allerdings nur auf zwei Jahre gewähren konnte, während es ſonſt für die doppelte Zeit vergeben wurde.

Da dieſer erhöhte Betrag jedoch gleichwohl noch nicht hinreichte, ſo griff Barezzi in ſeine eigne Taſche und ſchoß dem jungen Künſtler die noch fehlende Summe vor.*) Außerdem verſah er ihn mit den wärmſten Empfehlungen an einen ihm ſehr ergebenen Freund Giuſeppe Seletti, Profeſſor am Gymnaſium in Mailand. Dieſer, der Neffe eines Domherrn in Buſſeto, empfing ihn mit offnen Armen und ließ ihn nicht wieder aus dem Hauſe, ſondern beſtand darauf, daß der junge Künſtler bei ihm wohnte.**)

---

*) Verdi machte ſich ſpäter eine Pflicht daraus, mit dem erſten Gelde, welches er verdiente, dieſe Summe zurückzuerſtatten.

**) Der Sohn dieſes ausgezeichneten Mannes, Emilio Seletti, lebt noch heute in Mailand und bewohnt nach wie vor das Haus ſeines Vaters (Via Santa-Maria No. 19), in welchem Verdi ſeiner Zeit die Gaſtfreundſchaft deſſelben genoß. Das Zimmer befindet ſich heute noch in demſelben Zuſtande wie damals, als der junge Künſtler es bewohnte.

III.

Kaum in Mailand angekommen, meldete Verdi ſich zum Examen, auf Grund deſſen er in das damals unter der Leitung des alten Francesco Baſily ſtehende Conſervatorium aufgenommen zu werden hoffte. Welches auch das Verdienſt dieſes ausgezeichneten Künſtlers ſein mochte, ſo iſt es doch bekannt, daß es ihm vollſtändig an muſikaliſcher Begeiſterung und an idealem Feuer fehlte. Er war mehr ein trockner Gelehrter und ſtarrer Theoretiker als Künſtler im hohen, edlen Sinne des Wortes. Man darf ſich daher nicht zu ſehr wundern, daß er nicht im Stande war, die Fähigkeiten des künftigen Componiſten zu erkennen. In der That wurde Verdi kurzweg unter dem Vorwande von ihm zurückgewieſen, daß er keinerlei muſikaliſche Anlagen beſäße. Fétis, der nicht zugeben will, daß Baſily ſich in ſolchem Maße getäuſcht haben könnte, giebt in ſeiner

Biographie universelle des Musiciens mindeſtens ſeltſame Gründe an, um die Entſcheidung deſſelben zu rechtfertigen:

„Es iſt faſt als gewiß anzuſehen," ſagt er, „daß Baſily in der Phyſiognomie Verdi's irgend eine Spur ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten ſuchte; denn gerade auf dieſem Wege gelingt es dem Chef einer Schule in den meiſten Fällen, die Anlagen eines Schülers zu beurtheilen. Jeder aber, der den Urheber von Rigoletto und Il Trovatore, oder auch nur ſein Bild geſehen hat, wird zugeben müſſen, daß die Phyſiognomie Verdi's nichts weniger als muſikaliſches Talent verräth. Sein kaltes Aeußere, die Starrheit ſeiner Züge und Haltung, die dünnen Lippen, die eiſerne Feſtigkeit ſeines geſammten Auftretens zeugen wohl von Intelligenz, ein Diplomat könnte hinter ihnen verborgen ſein, aber Niemand wird die leidenſchaftliche Seele darunter vermuthen, welche den Schöpfungen der Kunſt allein den Stempel aufdrückt."

Ich discutire hier nicht, ich wiederhole einfach; allein es gelingt mir kaum, ein Lächeln zu unterdrücken.

Man ſieht, daß Fétis, weit entfernt, ſich darüber zu wundern, daß es Baſily nicht verſtand, den Künſtler in Verdi zu entdecken, den Irrthum deſſelben vielmehr ziemlich natürlich findet und ihn durch eine mindeſtens ſonderbare Schlußfolgerung zu erklären ſucht. Einzelne Freunde Baſily's glaubten jedoch gleichwohl gegen dieſe ihm von Fétis aufgebürdete Rolle Einſpruch erheben zu ſollen und einer von ihnen, Herr R. Paravicini, ſchrieb daher den folgenden Brief*):

*) Dieſer Brief war an Caponi, den Ueberſetzer der erſten Ausgabe des vorliegenden Buches adreſſirt und gelangte in dem Augenblick in ſeine Hände, als er im Begriff war, die Ueber-

Mailand, den 5. October 1880.

Sehr geehrter Herr!

Ich habe mit Vergnügen erfahren, daß der Verlagsbuchhändler Ricordi nächstens eine Biographie Giuseppe Verdi's mit Anmerkungen und Erläuterungen von Folchetto veröffentlichen wird.*)

Der Zweck dieser Zeilen ist, dem Wunsche und der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß der loyale Folchetto endlich die lächerliche, von Fétis in Umlauf gesetzte Fabel dementiren möge, daß der alte, ehrenfeste Maestro Basily, ehemaliger Director des Conservatoriums in Mailand, Verdi nicht würdig befunden habe, in diese Anstalt aufgenommen zu werden.

Nach seiner eignen Angabe wurde Verdi im Jahre 1813 geboren und begab sich Dank der Unterstützung des großmüthigen Barezzi zum ersten Male im Jahre 1833 nach Mailand. Er war also nahezu zwanzig Jahre alt.

Das zu jener Zeit am Conservatorium gültige Reglement gestattete jedoch nur die Aufnahme von Schülern, welche das vierzehnte Jahr noch nicht überschritten hatten. Der Austritt mußte bis zum zwanzigsten Jahre erfolgen. „Da nun", so sagt Biaggi in Nummer 49 der Nazione vom 18. Februar dieses Jahres, „das Gesuch Verdi's, wie alle seine Biographen es bestätigen, aus dem Jahre 1833 stammt, so darf die Zurückweisung lediglich diesen reglementarischen Bestimmungen zugeschrieben werden und wir glauben deshalb nicht, daß Verdi überhaupt ein solches Gesuch eingereicht hat."

Der brave und bescheidene Maestro Basily war nicht nur ein Gelehrter von vornehmer, edler Gesinnung, sondern er war auch stets gerecht und wohlwollend. („Wir berufen uns auf alle, die ihn gekannt haben," sagt Biaggi.) Ich hoffe von ganzem Herzen, daß Sie, verehrter Herr, den berühmten Componisten veranlassen werden, diese alberne und gehässige Beschuldigung zu widerlegen.

---

setzung, deren Original natürlicher Weise die Aufmersamkeit der Italiener erregt hatte, in Mailand zu veröffentlichen.

*) Folchetto ist das Pseudonym Caponi's.

Verzeihen Sie meine Kühnheit und lassen Sie, um der Gerechtigkeit willen, mein höfliches Ersuchen nicht in Vergessenheit gerathen.

Genehmigen Sie ꝛc. ꝛc.

R. Paravicini.

Der Empfänger dieses Briefes glaubte nichts Besseres thun zu können, als ihn Verdi mitzutheilen und ihn zu bitten, die Frage zu entscheiden. Der Meister antwortete alsbald mit folgenden Zeilen:

Busseto, Sant' Agata, den 13. October 1880.

Mein sehr lieber Herr Caponi!

Ich habe nicht im Jahre 1833, sondern im Jahre 1832 (ich war damals noch nicht neunzehn Jahre alt) ein schriftliches Gesuch eingereicht, um gegen Honorar als Schüler in das Conservatorium von Mailand aufgenommen zu werden. Ich habe ferner auf dem Conservatorium eine Art Examen bestanden, wobei ich einige meiner Compositionen vorlegte und ein Stück auf dem Piano spielte. Es waren dabei anwesend Basily, Piantanida, Angeleri u. a., namentlich auch der alte Rolla, dem ich von meinem Lehrer in Busseto Ferdinando Provesi empfohlen war. Etwa acht Tage später begab ich mich zu Rolla, welcher mir sagte: denken Sie nicht mehr an das Conservatorium; suchen Sie sich einen Lehrer in der Stadt; ich rathe Ihnen zu Lavigna oder Negri.

Vom Conservatorium habe ich nichts weiter gehört. Niemand hat mein Gesuch beantwortet; Niemand hat mir weder vor noch nach dem Examen von dem Reglement gesprochen. Ich weiß nichts von dem Urtheil Basily's, über welches Fétis berichtet.

Das ist alles.

Ich schreibe Ihnen in der Eile und kurz, weil Sie sehr beschäftigt sind. Ich habe Ihnen gleichwohl alles gesagt, was ich weiß.

Meine Frau dankt Ihnen und läßt sich Ihnen empfehlen. Mit herzlichem Gruß

Ihr

G. Verdi.

Trotzdem er von der hohen Schule, der er so gern angehört hätte, abgewiesen war, verlor Verdi den Muth nicht und überlegte, welchem Meister er sich zu seiner ferneren Ausbildung anvertrauen sollte. Seinem Wirthe Seletti, der ihm sehr zugethan war, theilte er den ihm von Rolla gegebenen Rath mit, nämlich sich an Lavigna oder Negri zu wenden, und Seletti redete ihm eifrig zu, den ersten dieser beiden Meister aufzusuchen. Der Componist Vincenzo Lavigna, ein früherer Schüler des Conservatoriums von Neapel, war zu jener Zeit Capellmeister an der Scala. Er war damals fünfzig und einige Jahre alt, ein tüchtiger Musiker und gewandter Harmonist. U. a. hatte er sich durch eine Anzahl dramatischer Werke bekannt gemacht, von denen einzelne recht gute Erfolge erzielten, ich nenne nur: La Muta per amore; L' Idolo di se stesso; L' Impostore avvilito; Coriolano; Di posta in posta; Zaïra u. a.

Verdi wandte sich daher an ihn und legte ihm dieselben Compositionen vor, welche er Basily gezeigt hatte. Nachdem er dieselben geprüft, erklärte Lavigna sich gern bereit, den jungen Künstler als Schüler aufzunehmen, und er hatte seinen Entschluß nicht zu bereuen. Die Fortschritte Verdi's waren außerordentlich und machten dem Unterricht seines Lehrers Ehre. Barezzi, dessen Fürsorge für seinen Schützling auch aus der Ferne keinen Augenblick nach-

ließ, empfing bald directe Beweise von dessen Fortschritten. Als er gelegentlich seiner Anwesenheit in Mailand Lavigna einen Besuch abstattete, um dessen Urtheil über Verdi zu hören, war dieser im höchsten Grade entzückt.

„Giuseppe ist ein braver, fleißiger, hochbegabter, junger Mann; der Tag wird kommen, wo er sowohl mir wie seinem Vaterlande große Ehre machen wird," sagte er.

Dafür, daß Lavigna dem Talent seines Schülers wirklich vertraute, mag die folgende Anecdote den Beweis liefern. Dieselbe zeugt zugleich von der Verworrenheit Basily's und von dem Mangel an Scharfblick, welchen er bezüglich Verdi's an den Tag legte:

Wenn Lavigna nicht im Theater beschäftigt war, verbrachte Verdi seine Abende fast regelmäßig in dem Hause seines Lehrers. Zu den Künstlern, welche diesen häufig besuchten, gehörte aber auch Basily. Eines Abends hatte der Zufall die Drei allein zusammengeführt, und die beiden Meister unterhielten sich über das beklagenswerthe Resultat eines Wettbewerbes, welcher behufs Anstellung eines Organisten an der Kirche San Giovanni de Monza veranstaltet war. Von den achtundzwanzig jungen Künstlern, welche an der Bewerbung Theil genommen, hatte kein einziger das von Basily aufgegebene Thema correct zu entwickeln und die verlangte Fuge daraus herzuleiten vermocht.

„Das ist in der That unerhört," sagte Lavigna nicht ohne einige Bosheit zu seinem Freunde. „Da sieh' Dir Verdi an, der die Fuge seit ungefähr zwei Jahren studirt. Ich wette, daß er sie besser macht als alle Deine achtundzwanzig Wettbewerber . . ."

„Meinst Du wirklich?" versetzte Basily etwas verdrießlich.

„Versteht sich . . . Du erinnerst Dich Deines Thema's; nicht wahr? Schreib es doch einmal auf!"

Nachdem Basily dem Wunsche Folge geleistet hatte, nahm Lavigna die Aufgabe und reichte sie Verdi.

„Setz' Dich damit an jenen Tisch und bearbeite das Ding ein wenig," sagte er.

Alsdann fuhren die beiden Freunde in ihrer Unterhaltung fort, bis Verdi mit seiner Arbeit fertig war und sie mit einem einfachen „hier ist sie" zurückgab.

Basily nahm das Schriftstück, um dasselbe einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen, und je weiter er las, desto lebhafter wurden die Zeichen seiner Ueberraschung. Als er seine Prüfung beendet hatte, konnte er nicht umhin, Verdi wegen seiner Arbeit zu beglückwünschen.

„Aber wie kommt es, daß Sie einen doppelten Canon zu meinem Thema geschrieben haben?" fragte er in Form einer Bemerkung.

Verdi mochte wohl seine einstige üble Aufnahme

auf dem Conservatorium noch nicht vergessen haben, denn er konnte eine etwas boshafte Antwort nicht unterdrücken:

„Ich fand das Thema etwas nüchtern," antwortete er, „und wollte es ein wenig ausschmücken."

Basily biß sich auf die Lippen und sagte kein Wort mehr. —

Auf den abendlichen Spaziergängen, welche die Drei öfter zusammen machten, mußten Lavigna und sein Schüler den sehr furchtsamen Basily jedes Mal nach dem Conservatorium zurückbegleiten, und es muß hervorgehoben werden, daß Verdi bei diesen Gelegenheiten niemals eine Anspielung auf die Zurückweisung machte, welche ihm von Seiten Basily's zu Theil geworden war.

Wir kommen nunmehr zu dem Zeitabschnitt, in welchem der junge Künstler begann, sich einen Namen zu machen und vor allem die Werthschätzung der Musiker zu erwerben. Die Thatsache wird am besten durch eine Begebenheit illustrirt, bei der es ihm vergönnt war, mit großem Erfolg „Die Schöpfung" von Haydn zu dirigiren. Der Leser wird die Erzählung dieses kleinen, merkwürdigen Ereignisses später aus Verdi's eigenem Munde hören. Ich spreche daher hier noch nicht davon und bemerke nur, daß der Künstler zu dieser Zeit emsig zu schreiben und zu componiren begann. Namentlich stammen aus jener

Periode mehrere Clavierstücke, Märsche, Ouvertüren, Serenaden, einige Cantaten, Liedercompositionen, ja sogar ein Stabat mater und verschiedene andere religiöse Werke. Es ist von alle dem nichts erhalten geblieben, aber einige dieser Stücke haben gleichwohl ihre Geschichte: Die meisten der Märsche waren für die Philharmonische Gesellschaft von Busseto geschrieben, von der sie bei den Processionen am Frohnleichnamsfest und am Charfreitag gespielt wurden. Einer derselben, welcher eine wichtige Partie für Klappentrompete (ein damals erst kürzlich erfundenes Instrument, welches Orlando Barezzi, der Bruder Antonio's, meisterhaft spielte) enthielt, diente später als Grundlage für den Trauermarsch in Nabucco. Die Ouvertüren wurden an der Scala, in den zu Gunsten des Pio Istituto teatrale veranstalteten Soiréen aufgeführt. Einzelne Bruchstücke jener jugendlichen Erzeugnisse des Meisters wurden schließlich zu den Partituren seiner ersten dramatischen Werke: Nabucco und I Lombardi verwerthet.*)

*) Verdi war noch nicht fünfzehn Jahre alt, als er für die Philharmonische Gesellschaft in Busseto die erste Ouverture schrieb, welche noch heute von derselben aufbewahrt wird. Sie wurde Ostern 1828 aufgeführt. Zu derselben Zeit componirte er auch einige Militärmärsche für das städtische Musikcorps, in dem er, beiläufig gesagt, die Stelle eines — Paukenschlägers bekleidete.

IV.

Ich komme nunmehr zu einem der seltsamsten und am wenigsten bekannten Ereignisse aus der Jugend des Meisters. Ercole Cavalli ist meines Wissens der einzige, welcher es erzählt hat, und da sein Bericht mit zahlreichen, interessanten Details ausgestattet ist, so gebe ich die betreffenden Stellen aus seiner Arbeit hier buchstäblich wieder, um dann noch einige neue, bisher gänzlich unbekannte Thatsachen folgen zu lassen:

Im Jahre 1833 starb Giovanni Provesi, in dem vorgerückten Alter von siebzig Jahren. Der Verwaltungsrath des Leihhauses von Busseto und alle diejenigen, welche Verdi zur Vollendung seiner musikalischen Studien behilflich gewesen waren, hatten dasselbe in der Voraussetzung gethan, daß der Künstler der Nachfolger Provesi's werden solle, sei es als Capellmeister und Organist, oder als Director der Philharmonischen Gesellschaft. Der Tod Provesi's ging Verdi sehr zu Herzen; er weinte aufrichtig

um den geliebten Lehrer, der ihn die ersten Elemente der Kunst gelehrt und ihm die Bahn zu Ruhm und Größe geebnet hatte. Trotzdem er bereits fühlte, daß er zu etwas Höherem berufen sei, zögerte er keinen Augenblick, den Verpflichtungen gegen seine Wohlthäter nachzukommen. Er kehrte nach Busseto zurück, um Provesi im Amte zu folgen. Die Ernennung als Capellmeister und Organist hing von dem zum größten Theil aus Geistlichen bestehenden Gemeinde-Kirchenrath ab. Der Clerus aber war Verdi keineswegs freundlich gesinnt; man nannte ihn in diesen Kreisen den modischen Maëstrino, der nur die profane und Theatermusik studirt habe und suchte einen mehr in der Kunst des strengen, eintönigen, gregorianischen Gesanges bewanderten Meister . . .

Als Mitbewerber Verdi's hatte sich Giovanni Ferrari, ein kaum mittelmäßiger Organist gemeldet, der aber die Empfehlung zweier Bischöfe für sich hatte. Dank seiner Empfehlungsbriefe wurde er von dem Kirchenrath begünstigt, und der Schüler Provesi's und Lavigna's, für den die Stadt so viele Opfer gebracht hatte, sah sich zurückgewiesen. Als die Philharmonische Gesellschaft, die Verdi schätzte und liebte und sein großes Verdienst erkannt hatte, von dieser Zurückweisung erfuhr, bemächtigte sich ihrer eine nicht geringe Entrüstung. Die Mitglieder begaben sich in corpore nach der Kirche, kehrten daselbst das Unterste zu oberst und nahmen sämmtliche, ihnen gehörende Instrumente mit nach Hause. Dieses Ereigniß war für das bis dahin durch seine Eintracht den andern als Muster vorangehende Städtchen, das Signal zu einem mehrere Jahre dauernden Bürgerkriege.

Die Verleumdung arbeitete mit Hochdruck; weder Lügen noch sonstige Verunglimpfungen wurden gescheut. Die Stadt theilte sich in zwei Lager: die Verdianer und die Ferrarianer. An der Spitze der ersteren standen Barezzi und die Philharmonische Gesellschaft, und die gesammte anständige und gebildete Bevölkerung schlug sich auf ihre Seite. Die andere Partei setzte sich aus Geistlichen und ihrem Anhang zusammen. Der Clerus freute sich und rieb sich im Stillen die Hände. Er war es wohl zufrieden, noch einmal die Zwistigkeiten des Mittelalters wieder aufleben und das bis dahin so friedliche Städt-

chen in einen Tummelplatz von Guelfen und Ghibellinen verwandelt zu sehen.

Diese Uneinigkeiten hatten zahlreiche Beleidigungen, Beschimpfungen und sonstige Zwistigkeiten zur Folge, welche ihrerseits wieder zu Verhaftungen, Processen und allen möglichen Widerwärtigkeiten Veranlassung gaben. Es wurden verschiedene Decrete erlassen, welche der Philharmonischen Gesellschaft jede Art von Zusammenkunft untersagten, und die Anstiftung aller dieser Verfügungen wurde dem Clerus zur Last gelegt.*)

---

*) Thatsächlich waren diese Feindseligkeiten nur eine Fortsetzung des Streites; denn die Situation war schon bei Lebzeiten Provesi's eine höchst gespannte. Obgleich im Dienst des Clerus stehend, war der Letztere keineswegs der Freund desselben gewesen; durch satyrische Schriften jeder Art hatte er die Geistlichen fortwährend geärgert. Besonders häufig hatte er die Spitze seines Witzes gegen den Kanonikus Pietro Seletti gerichtet, bei dem Verdi lateinischen Unterricht hatte. Seletti war ebenfalls Musiker und spielte die Geige. Um sich wegen der Sticheleien Provesi's zu rächen, drängte er Verdi unaufhörlich, das Studium der Musik aufzugeben.

„Welchen Zweck hat es für Dich," sagte er. „Du hast Talent für das Lateinische und würdest viel besser thun, wenn Du Geistlicher würdest. Was willst Du mit der Musik anfangen? Du kannst noch nicht einmal Organist in Busseto werden; es wird Dir nie gelingen!"

Einige Tage später fand in der Kirche eine Messe mit Gesang und Orgelbegleitung für die Schulkinder statt. Der Organist, ein gewisser Sancini, hatte jedoch den Dienst versäumt und war nicht zu finden. Die Schüler wurden ungeduldig, und einer derselben begab sich zu Seletti und bat ihn, Verdi die Stelle des Abwesenden einnehmen zu lassen. Der Priester, neugierig wie sich der Knabe aus der Affaire ziehen würde, ließ den Vorsteher der Kirche um Erlaubniß bitten, welche von diesem auch gewährt wurde. So saß Verdi also vor der Orgel in Busseto und versah ein Amt, von dem Seletti kurz zuvor selbst ihm ge-

Inmitten dieſer jahrelangen, ſich immer wiederholenden Anfeindungen war Verdi ſich ſeines Werthes wohl bewußt. Sein Geiſt ahnte bereits die ſtrahlende Carrière, welche vor ihm lag; er fühlte, daß ſeine Laufbahn nicht in Buſſeto endigen würde. Obgleich der am meiſten Intereſſirte und auch am meiſten Gekränkte, beobachtete er dennoch eine kluge Zurückhaltung in dieſer Angelegenheit, indem er ſich eifrig mit ſeinen Studien und der Vorbereitung des Stoffes zu den Werken beſchäftigte, die ihn ſpäter zu ſo hohem Ruhme führen ſollten. Nichtsdeſtoweniger beſtand die Philharmoniſche Geſellſchaft nach wie vor unter dem Schutze Barezzi's fort, und Verdi führte an Proveſi's Stelle die Leitung derſelben.

Vor dieſen Ereigniſſen, zur der Zeit als noch überall Ruhe und Eintracht herrſchte, hatte die ſtädtiſche Verwaltung dem Capellmeiſter der Gemeinde eine jährliche Zulage von dreihundert Lire bewilligt, damit dieſer den Perſonen, welche in die Philharmoniſche Geſellſchaft einzutreten wünſchten, unentgeltlichen Muſikunterricht ertheile. Der Gemeinderath war gerecht genug, dieſe Zulage nicht Ferrari, ſondern Verdi zuzuſprechen, und dieſer nahm dieſelbe auch an, jedoch lediglich in der Abſicht, um der Stadt, die ſo viel für ihn gethan hatte, einen Beweis ſeiner Dankbarkeit zu geben. Er verpflichtete ſich nämlich zu gleicher Zeit gegen das erwähnte Gehalt, drei Jahre lang das Amt eines Muſikmeiſters der Gemeinde zu verſehen, und dieſer Act ſelbſtloſer Uneigennützigkeit ehrt den großen Meiſter in hohem Grade.

ſagt hatte, daß er nicht würdig ſei, daſſelbe auszufüllen. Der Knabe überließ ſich vollſtändig ſeiner Begeiſterung und erregte eine tiefe Bewegung unter den Zuhörern. Als die Meſſe beendet war, ließ Seletti ihn rufen und fragte, welche Muſik er geſpielt habe. Verdi antwortete ſchüchtern, daß er einfach ſeiner Phantaſie gefolgt ſei.

„Bravo! Braviſſimo!“ rief Seletti begeiſtert; „fahre fort mit Deinem Studium; von nun an kannſt Du ſicher ſein, daß ich kein Wort mehr ſagen werde, um Dich demſelben abwendig zu machen.“

Barezzi, welcher Verdi bereits als seinen Sohn betrachtete, nahm ihn in sein Haus auf. Er hatte eine zahlreiche Familie, und Margherita, seine älteste Tochter, war ein schönes, liebenswürdiges und geistreiches Mädchen. Kein Wunder, daß die unter einem Dache lebenden jungen Leute sich bald lieb gewannen. Margherita ahnte die glänzende Zukunft, welche dem schönen, ernsten und strebsamen jungen Manne bevorstand, und Verdi sah in ihr nicht nur das liebenswürdige Mädchen, sondern auch die Tochter seines Wohlthäters. Als er bei Barezzi um die Hand seiner Tochter anhalten ließ, antwortete der hochherzige Mann, daß er dieselbe einem so braven jungen Künstler wie Verdi nicht verweigern werde; habe derselbe auch kein Vermögen, so besitze er doch ein großes Talent, welches mehr werth sei, als aller Reichthum —, und er hatte sich nicht getäuscht.

Im Jahre 1835 wurde die Hochzeit gefeiert, an welcher die gesammte Philharmonische Gesellschaft sich betheiligte. Verdi war tief bewegt an jenem Tage; ... hatte er doch einen bedeutenden Schritt in die Zukunft gethan. Von Hause aus arm und ohne Vermögen hatte er es bereits mit dreiundzwanzig Jahren zum Componisten gebracht und die Tochter einer reichen und angesehenen Familie geheirathet.

Nachdem der dreijährige Contract mit der Stadt abgelaufen war, konnte er natürlich bei einem Gehalt von dreihundert Lire nicht länger in Busseto bleiben. Er verließ den heimathlichen Boden, um mit seiner Familie — seine Frau hatte ihn inzwischen bereits mit zwei Kindern beschenkt — nach Mailand überzusiedeln.

Wir kehren jetzt ein wenig zurück, um den vorstehenden Bericht mit Hilfe besonderer Quellen zu ergänzen.

Während der drei Jahre, die Verdi als Maëstro di musica del comune e Monte-di-Pietà di Busseto, — dies war sein officieller Titel — zubrachte, bezog er, neben den dreihundert Lire der Gemeinde, eine

Unterstützung von Seiten des Leihhauses. Außerdem hatten verschiedene Privatpersonen eine Subscription für ihn veranstaltet, so daß sein Einkommen sich eben so hoch belief, wie dasjenige des von dem Clerus begünstigten Ferrari. Der damalige Bürgermeister von Busseto war ein Mann ohne jede höhere Bildung, aber ehrenhaft und rechtschaffen, ein guter Verwalter, sehr energisch und ein entschiedener Gegner des Dompropstes. Die nie versagende Unterstützung dieses Mannes war es in erster Linie, welche Barezzi und Verdi in den Stand setzten, den Kampf mit der Geistlichkeit unentwegt und mit Erfolg fortzusetzen. Uebrigens führte dieser Kampf oft zu den eigenthümlichsten Zuständen.

Als Musikmeister der Gemeinde componirte Verdi zahlreiche Märsche für die Banda (das Musikcorps der Gemeinde), und fast jeden Sonntag nach der Vesper wurden einige dieser Stücke auf dem öffentlichen Platze von Busseto gespielt, zur großen Genugthuung der Bevölkerung, die ihren Musikmeister in's Herz geschlossen hatte und stolz auf ihn war. Als Musikmeister des Leihhauses unterrichtete er seine Sänger und Musiker und schrieb verschiedene Messen, Vespern und Salve's. Man fand Mittel, auch diese Compositionen trotz der Verfolgungen des Clerus und seines Nebenbuhlers zur Aufführung zu bringen. So wurde der Marienmonat mit seiner Musik in der

Madonina rossa, einer kleinen, den Franziscanern gehörenden Capelle gefeiert, die von dem Domprobst vollkommen unabhängig war, weil der genannte Orden seiner geistlichen Gerichtsbarkeit nicht unterstand. Hier wurden Sonntags die Salve's des jungen Componisten gespielt; später ließ sich dann die Banda hören, und es kam sogar vor, daß nach Beendigung der Musik ein Feuerwerk auf dem Platze vor der Kirche abgebrannt wurde. Außerdem diente das Kirchlein des Franziscanerklosters, ein schönes, gothisches Bauwerk, welches heute der Familie Pallavicini gehört, auch noch zur Aufführung der Messen und sonstigen größeren Compositionen Verdi's. Wenn der Künstler in der Kirche die Orgel spielte, dann war die Kathedrale des Probstes von Busseto stets menschenleer, und alle Welt wanderte nach dem Kirchlein der Franziscaner, die der städtischen Geistlichkeit feindlich gegenüber standen und energisch für den Schützling Barezzi's Partei nahmen. Die Erfolge Verdi's waren derartig, daß man sich von allen Seiten förmlich um ihn riß. Die Bewohner der kleinen Städte und Dörfer in der Nachbarschaft von Busseto, wie Soragna, Monticelli, Castelarquato, Lugagnano u. a. wollten alle den Künstler hören, und bald sandte der eine, bald der andre Ort Sonntags einen Omnibus, um Verdi mit seinen Sängern und Musikern abzuholen. Es wurden Messen und Vespern aufgeführt, und auch die Processionen wurden mit

Musik begleitet. Der Erfolg bei diesen Aufführungen war stets ein unerhörter; die festlich erregte Menge strömte von allen Seiten herbei, und man kann sich denken, welchen Empfang diese an solches Gepränge wenig gewöhnte, lebensfrohe Bevölkerung dem jungen Künstler und seinen Musikern bereitete.

Schließlich vergaß Verdi auch keinen Augenblick seine Obliegenheiten als Leiter der Philharmonischen Gesellschaft. Er veranstaltete und leitete die Concerte der Gesellschaft, die in einem großen Saale bei Barezzi (und später, nach der Verheirathung des Künstlers, bei ihm zu Hause im „Palais Rusca") aufgeführt wurden. Die Vorträge umfaßten sowohl Gesang, wie musikalische Aufführungen, und Verdi glänzte in allen nicht nur als Componist und Capellmeister, sondern auch als Virtuose. Er war ein ausgezeichneter Pianist und spielte gewöhnlich zwei oder drei Stücke von Hummel oder Kalkbrenner. Den großartigsten Erfolg aber trug ihm die von ihm selbst für Clavier bearbeitete Ouverture zu Wilhelm Tell ein, die er mit staunenswerther Meisterschaft auf dem berühmten Piano von Fritz in Wien, welches in seinen Besitz übergegangen war, zum Vortrag brachte.*)

---

*) Das Instrument begleitete Verdi später nach Mailand, wo er die meisten seiner Opern auf demselben componirte. Gegenwärtig befindet es sich außer Dienst und steht neben dem

Wir haben schon früher erzählt, daß Verdi in gewissem Sinne diesem Piano die Bekanntschaft mit der jungen Margherita zu danken hatte, da er sie bisweilen vor demselben antraf, wenn er sich in das Zimmer begab, um zu üben. Das junge Mädchen ließ gleich am ersten Tage einen tiefen Eindruck in seinem Herzen zurück. Musikalisch sehr begabt, hatte sie mit Gesangunterricht bei Provesi angefangen, um dann später zum Piano überzugehen, welches sie ziemlich gut spielte. Während der Ferien, welche Lavigna ihm alljährlich bewilligte, kehrte Verdi regelmäßig in das Haus seines Wohlthäters zurück; bei dieser Gelegenheit sah er Margherita wieder, und die beiden jungen Leute fingen an gemeinschaftlich mit einander zu musiciren. Sie spielten häufig vierhändig zusammen, und die Neigung, welche schon in früheren Jahren zu Tage getreten war, wurde mit jedem Tage lebhafter und inniger. Aus dem Bericht Cavalli's haben wir bereits gesehen, wie dieselbe schließlich mit einer Hochzeit endigte. Kurze Zeit nachher erhielt Verdi in Busseto die Nachricht von dem Tode Lavigna's. Er hatte den ausgezeichneten Lehrer, der sich ihm gegenüber stets gütig gezeigt und dem er mit Recht zur Dankbarkeit verpflichtet war, sehr lieb gehabt; die Nachricht

---

von Cavaletti reparirten Spinett in Sant-Agata. Der Meister hat es sowohl hier wie in Genua, wo er oft wohnt, durch einen prachtvollen Érard ersetzt.

von seinem Tode schmerzte ihn daher außerordentlich, und er beweinte ihn aufrichtig.

Als Verdi's Contract mit der Stadtverwaltung von Busseto abgelaufen war, machte er sich seine Freiheit zunutze und kehrte mit seiner Frau und seinen beiden Kindern, die sie ihm inzwischen geschenkt hatte, nach Mailand zurück.

V.

In Mailand wurde Verdi nur noch von einem Ziel, von einem einzigen Gedanken beherrſcht: das Theater. Die Bühne hatte es ihm angethan, und die Zukunft hat gelehrt, daß er ſich über die Natur ſeines Strebens nicht täuſchte. Er machte die Bekanntſchaft eines jungen, erſt neunzehn Jahre alten Dichters, der kaum in das Leben eingetreten, bereits einen Band Gedichte „Miei Primi Canti“ veröffentlicht und einen bedeutenden Erfolg damit errungen hatte. „Abbiamo un poeta!“ riefen die Italiener unwillkürlich; ſo hatte ſie der innere Werth der Gedichte überraſcht. Themiſtokles Solera, dies war der Name des jugendlichen Schriftſtellers, trug ſich ſeinerſeits mit dem Gedanken, als Librettiſt an's Theater zu gehen. Gleich bei ihrer erſten Zuſammenkunft faßten die beiden jungen Leute

eine lebhafte Zuneigung zu einander, die sich in der Folge nie verleugnete. Unter ihrer gemeinsamen Arbeit entstand das Werk, mit welchem Verdi das Glück hatte an der Scala, einer der vier großen Opernbühnen Italiens, zu debütiren.

In der That hatte das Glück Verdi in außerordentlichem Maße begünstigt, indem es ihn bereits bei seinem ersten Schritt in das öffentliche Leben mit einem Künstler wie Solera zusammenführte. Derselbe war nicht nur ein hervorragender Dichter, sondern trotz seiner Jugend auch bereits ein vorzüglicher Musiker. Als Beweis dafür mag der Umstand dienen, daß er schon acht Tage nach der Vorstellung ihres ersten gemeinsamen Werkes auf derselben Bühne eine Hymne aufführen ließ, zu der er gleichzeitig die Musik wie auch den Text geschrieben hatte und die sehr beifällig aufgenommen wurde. Im folgenden Jahre ließ er mit gleichem Erfolge die ebenfalls von ihm selbst gedichtete und componirte Oper Ildegonda aufführen.*)

*) Bezüglich dieses Werkes können wir einen ziemlich seltsamen Zwischenfall mittheilen.

Am Tage vor der Aufführung Ildegonda's hatte Solera noch keine Ouvertüre zu seinem Werke geschrieben und befand sich vermuthlich auch nicht in der Stimmung zu einem solchen Unternehmen. Er besucht daher Verdi und blättert mit scheinbarer Gleichgültigkeit in den zahlreichen Ouvertüren, die der junge Meister s. Z. für die Philharmonische Gesellschaft geschrieben hatte. Ohne ein Wort zu sagen, steckt er schließlich eine derselben in die Tasche, begiebt sich damit nach dem Büreau

Abgesehen von den Gedichten, welche er verschiedenen Componisten lieferte, ließ Solera noch verschiedene Werke, deren alleiniger Urheber er war, aufführen. Wir erwähnen nur: Il Contadino d'Agliate (Mailand); La Fanciulla di Castelguelfo (Modena); Genio e Sventura (Padua); La Sorella di Pelagio (Madrid) u. a. Man begreift, wie vortheilhaft eine solche Mitarbeiterschaft für einen jungen Componisten wie Verdi sein mußte.*)

Wir lassen jetzt Verdi selbst die Geschichte seiner ersten größeren Erfolge als Componist erzählen. Der Leser muß sich zu diesem Zweck um einige Jahre zurückversetzen, in die Zeit, als Verdi sich zum ersten Male in Mailand aufhielt. Er wird nichts dabei ver-

---

der Scala und ersucht den Vorsteher desselben, die einzelnen Partien umschreiben und an die Spitze seiner Partitur setzen zu lassen.

„Aber das ist ja Verdi's Handschrift!" versetzte dieser überrascht.

„Ja, ja, das macht nichts," antwortet Solera ruhig, „lassen Sie sie nur abschreiben."

Bei der Vorstellung am nächsten Tage war Verdi nicht wenig erstaunt, in der Ouvertüre zu Ildegonda sein eigenes Opus zu erkennen.

*) Solera starb arm und vergessen im Jahre 1878, nach einem seltsam bewegten und wechselvollen Leben. Ein abenteuerliches Geschick hatte ihn zuerst nach Spanien verschlagen, wo er ein wichtiges Amt bekleidet hatte; dann ging er nach Egypten, wo er Chef der Polizei des Vicekönigs wurde, und schließlich ließ er sich in Paris als Antiquitätenhändler nieder.

lieren, denn die nachfolgende Skizze ist gewissermaßen ein Stück Selbstbiographie des Meisters.*)

. . . Im Jahre 1833 oder 1834 existirte in Mailand eine aus guten musikalischen Kräften zusammengesetzte Philharmonische Gesellschaft.**) Der Leiter derselben war ein gewisser Masini, der, wenn er sich auch nicht durch hohes Wissen auszeichnete, doch Geduld und Ausdauer, d. h. diejenigen Eigenschaften besaß, deren es bei einer dilettantischen Vereinigung bedarf. Zu jener Zeit wurde im Philodramatischen Theater die Haydn'sche „Schöpfung" vorbereitet. Mein Lehrer Lavigna empfahl mir zu meiner Belehrung, den Proben beizuwohnen und ich ging mit Vergnügen auf seinen Vorschlag ein.

Der junge Mann, welcher bescheiden in einer dunklen Ecke Platz nahm, wurde von Niemand beobachtet. Die Proben wurden von Perelli, Bonoldi und Almasio geleitet; aber eines schönen Tages waren alle Drei in Folge eines seltsamen Zusammentreffens ausgeblieben. Die Theilnehmer wurden bereits ungeduldig, als Masini, der selbst nicht wagte, sich an's Clavier zu setzen und die einzelnen Partien zu begleiten, sich an mich wandte und mich bat, die Begleitung zu übernehmen.

„Es genügt, wenn Sie nur einfach mit dem Baß begleiten," fügte er hinzu; er mochte zu der Geschicklichkeit des unbekannten, jungen Künstlers wohl kein allzu großes Vertrauen haben.

---

*) Wir verdanken die betreffenden Notizen einem ergebenen Freunde und Bewunderer Verdi's, nämlich seinem Verleger Ricordi, der dieselbe in einer vertraulichen Unterhaltung aus dem Munde des Meisters empfing und sie nachher stenographisch fixirte.

**) Es war dies eine Vereinigung von Dilettanten aus der besseren Gesellschaft, welche sich den Namen „Società Filodrammatica" beigelegt hatte. An ihrer Spitze standen mehrere hochangesehene Persönlichkeiten, u. a. der Vorsitzende Graf Renato Borromeo, ferner der Herzog Visconti, Graf Pompeo Belgiojoso u. a. Während der Wintermonate veranstaltete die Gesellschaft jeden Freitag eine große, künstlerische Séance in dem ihr gehörenden Philodramatischen Theater.

Ich hatte damals soeben meine Studien vollendet und eine Orchesterpartitur konnte mich daher keineswegs in Verlegenheit bringen. So setzte ich mich denn frischweg an's Piano und begann die Repetitionen. Ich erinnere mich noch sehr gut des ironischen Lächelns einiger Dilettanten. Mein jugendliches Aussehen, wie auch meine hagere Figur und meine ärmliche Kleidung mochten ihnen kein großes Vertrauen einflößen.

Doch wie dem auch sei, die Proben nahmen ihren Fortgang, und ich wurde nach und nach warm bei der Sache. Ich beschränkte mich nicht mehr darauf, zu begleiten, sondern begann mit der rechten Hand zu dirigiren, während ich mit der linken spielte. Als die Proben beendet waren, machte man mir von allen Seiten die lebhaftesten Complimente, und namentlich Graf Pompeo Belgiojoso und Graf Renato Borromeo waren äußerst liebenswürdig.

Sei es nun, daß die drei Maëstri, von denen ich vorhin sprach, anderweitig zu viel beschäftigt waren, oder mochten sie aus andern Gründen verhindert sein, kurz, es wurde mir in Folge jenes Zwischenfalls die vollständige Leitung des Concerts anvertraut. Die erste öffentliche Aufführung erzielte einen solchen Erfolg, daß man eine Wiederholung im großen Saale des Adelscasinos veranstaltete, welcher der Erzherzog und die Erzherzogin Raineri und die gesammte vornehmste Gesellschaft beiwohnten.*)

Einige Zeit nachher bat mich Graf Borromeo, ihm die Musik zu einer Cantate für Gesang und Orchester, wenn ich nicht irre gelegentlich der Hochzeit eines Mitgliedes seiner Familie, zu componiren. Ich gestatte mir, hierbei zu bemerken, daß ich keinerlei pecuniären Vortheil aus diesen Arbeiten zog, sondern daß meine Mitwirkung eine völlig unentgeltliche war.

Masini, welcher dem Anschein nach Vertrauen zu dem jungen Künstler gefaßt hatte, machte mir sodann den Vorschlag, eine Oper für das von ihm geleitete Philodramatische Theater

---

*) Der Erfolg war so groß, daß sogar der Vicekönig den Wunsch aussprach, die „Schöpfung" zu hören, so daß eine dritte Aufführung in seinem Palais ebenfalls unter Verdi's Leitung stattfand.

zu componiren und übergab mir das Libretto dazu, welches ſpäter, von Solera verbeſſert, den Titel: Oberto di San-Bonifacio erhielt.

Ich nahm das Anerbieten mit Vergnügen an und kehrte nach Buſſeto zurück, wo ich als Organiſt engagirt war. Ich blieb daſelbſt etwa drei Jahre. Als ich meine Oper vollendet hatte, kehrte ich, die Partitur in der Taſche, nach Mailand zurück. Zur Vorſicht hatte ich ſämmtliche Geſangpartien ſelbſt ausgezogen und abgeſchrieben.

Nun aber begannen die Schwierigkeiten: Maſini war nicht mehr Director des Philodramatiſchen Theaters; er konnte alſo meine Oper nicht geben. Indeß, mochte er nun wirklich Vertrauen zu mir haben, oder wünſchte er mir in irgend einer Form ſeine Dankbarkeit zu bezeigen (nach Aufführung der Schöpfung hatte ich ihm noch mehrere Male bei der Inſcenirung verſchiedener Vorſtellungen, u. a. bei La Cenerentola, und ſtets ohne jede Vergütigung geholfen), er ſchrak vor keiner Schwierigkeit zurück und verſprach mir ſein Möglichſtes zu verſuchen, um meine Oper an der Scala bei Gelegenheit der alljährlich zu Gunſten des Pio Istituto ſtattfindenden Feier zur Aufführung zu bringen. Graf Borromeo und der Advocat Paſetti verſprachen Maſini ihre Unterſtützung; aber um ſtreng bei der Wahrheit zu bleiben, muß ich ſagen, daß dieſe Unterſtützung ſich auf einige nichtsſagende Empfehlungsworte beſchränkte. Maſini dagegen gab ſich in der That alle Mühe und wurde namentlich von dem Violoncelliſten Merighi, einem Mitgliede des Orcheſters des Philodramatiſchen Theaters, unterſtützt, der zu meinem Talent Vertrauen hatte.

Endlich gelang es denn auch, für das Frühjahr 1839 alles in's Reine zu bringen. Ich hatte das doppelte Glück, mein Werk von der Scala angenommen und gleichzeitig die Hauptrollen in den Händen von vier wirklich ausgezeichneten Künſtlern zu ſehen. Es waren dies die Strepponi, der Tenor Moriani, der Bariton Giorgio Ronconi und der Baſſiſt Marini.

Nach Vertheilung der Rollen hatte man kaum mit den Geſangsproben begonnen, als Moriani ſchwer krank wurde ... Nun war wieder alles unterbrochen, und man konnte nicht mehr daran

denken, meine Oper zu geben. Ich war im höchsten Grade enttäuscht und schickte mich bereits an, nach Busseto zurückzukehren, als eines Morgens in aller Frühe ein Beamter der Scala bei mir eintrat.

„Wenn Sie der Maëstro aus Parma sind, dessen Oper für das Pio Istituto gegeben werden sollte," sagte er barsch, „dann kommen Sie nach dem Theater, der Impresario erwartet Sie."

„Ist es möglich!" rief ich.

„Ich habe den Auftrag, den Maëstro aus Parma zu holen, dessen Oper aufgeführt werden sollte. Wenn Sie es sind, dann kommen Sie!" wiederholte der Mann.

„Ich komme."

Der Impresario der Scala war damals Bartolomeo Merelli. Er hatte eines Abends hinter den Coulissen eine Unterhaltung zwischen Signora Strepponi und Giorgio Ronconi mit angehört. Im Laufe derselben hatte die Strepponi sich äußerst günstig über meine Musik zu Oberto di San-Bonifacio ausgesprochen, die auch Ronconi sehr nach seinem Geschmack fand.

Ich stellte mich Merelli vor, und dieser sagte mir ohne jede Einleitung, daß er in Anbetracht der günstigen Urtheile, welche er über meine Oper gehört habe, gern bereit sei, dieselbe in der nächsten Saison aufzuführen, doch müßte ich einige Aenderungen daran vornehmen, da die Künstler, welche dieselbe singen sollten, andere seien, wie die anfangs dafür Bestimmten. Dieses Anerbieten konnte für meine Verhältnisse als ein geradezu glänzendes bezeichnet werden. Als junger, unbekannter Componist hatte ich einen Impresario gefunden, der den Muth hatte, ohne jede Caution meinerseits, die ich übrigens nicht zu stellen vermocht hätte, ein neues Werk von mir auf die Bühne zu bringen. Merelli nahm alle Kosten auf seine Rechnung und machte nur mit mir aus, daß die Hälfte des Gewinnes ihm zufallen solle, wenn ich im Falle des Erfolges meine Partitur verkaufte. Man glaube nicht, daß diese Vereinbarung für mich unvortheilhaft war: es handelte sich ja um ein Erstlingswerk! . . . Der Erfolg war allerdings ein so günstiger, daß der Verlagsbuchhändler

Giovanni Ricordi das Eigenthumsrecht für meine Oper gegen eine Summe von siebzehnhundertfünfzig Francs erwarb.*)

Oberto di San-Bonifacio erzielte, wenn auch keinen außerordentlichen, so doch einen ziemlich günstigen Erfolg, so daß Merelli sich veranlaßt sah, noch einige Vorstellungen außerhalb des Abonnements zu geben.**) Unter den Mitwirkenden befanden sich Frau Marini (Mezzosopran);***) und die Herren Salvi (Tenor), und Marini (Baß). Wie schon gesagt, mußte ich einige Aenderungen an der Musik vornehmen, um dieselbe den Stimmen meiner neuen Sänger anzupassen; auch fügte ich ein neues Quartett hinzu, dessen dramatische Situation Merelli mir selbst angegeben und zu dem Solera die Verse geschrieben hatte. Dieses Quartett erwies sich als eine der gelungensten Stellen der Oper.

Nunmehr machte Merelli mir ein für jene Zeit glänzendes Anerbieten. Er schlug mir nämlich vor, einen Vertrag zu unterschreiben, durch den ich mich verpflichtete, von acht zu acht Monaten drei Opern zu schreiben, die entweder an der Scala oder am Kaiserlichen Theater in Wien, welches ebenfalls seiner Leitung anvertraut war, aufgeführt werden sollten. Er seinerseits verpflichtete sich, mir viertausend österreichische Lire für jede dieser Opern zu zahlen, während das aus dem Verkauf der Partitur gelöste Geld zwischen uns getheilt werden sollte. Ich nahm diesen Vorschlag ohne Bedenken an, und Merelli, welcher kurz darauf nach Wien abreiste, veranlaßte den Dichter Rossi, mir ein Libretto zu liefern. Er übergab mir den Text zu Il Proscritto. Derselbe gefiel mir nicht besonders, und ich hatte noch nicht angefangen, ihn in Musik zu setzen, als Merelli zu

---

*) Der Verleger Giovanni Ricordi war der Begründer der bekannten Firma dieses Namens. Er war der Vater Tito Ricordi's, seines Nachfolgers, und der Großvater Giulio Ricordi's, dem wir diese Aufzeichnungen verdanken.

**) Die Oper wurde zum ersten Male am 17. November 1839 aufgeführt.

***) Frau Raineri-Marini, eine Sängerin von bedeutendem Ruf. Außer den von Verdi angeführten Künstlern muß noch Frau Shaw genannt werden.

Anfang des Jahres 1840 nach Mailand zurückkehrte und mir mittheilte, daß er, mit Rücksicht auf die besonderen Anforderungen seines Repertoires, für den Herbst unbedingt eine komische Oper haben müsse. Er fügte noch hinzu, daß er mir unverzüglich ein Libretto besorgen werde, und daß ich an Il Proscritto erst später denken möge. Ich konnte nicht nein sagen, und Merelli übergab mir mehrere Texte von Romani, die, entweder weil sie keinen Erfolg gehabt hatten oder aus andern Gründen, in Vergessenheit gerathen waren. Allein ich mochte sie noch so aufmerksam lesen und wieder lesen, keiner derselben gefiel mir; doch die Verhältnisse drängten, und so wählte ich schließlich denjenigen, welcher mir am wenigsten schlecht schien. Der Titel lautete: Il Finto Stanislao und wurde später durch Un Giorno di regno ersetzt.*)

Ich bewohnte damals mit meiner Familie, d. h. meiner jungen Frau Margherita Barezzi und unsern beiden Kindern eine bescheidene kleine Wohnung in der Nähe der Porta Ticinese. Kaum hatte ich mit meiner Arbeit begonnen, als ich schwer an der Bräune erkrankte, so daß ich lange Zeit das Bett hüten mußte. Ich befand mich auf der Besserung, als mir einfiel, daß ich in drei Tagen fünfzig Thaler brauchte. Wenn diese Summe zu jener Zeit auch für mich ziemlich beträchtlich war, so wäre die Sache immerhin nicht allzu ernst gewesen, wenn

*) Il Finto Stanislao war ursprünglich von Gyrowetz in Musik gesetzt worden. Man hat viel von dieser komischen Oper, der einzigen, die Verdi jemals schrieb, und von dem kläglichen Fiasco derselben gesprochen. Es ist sicher, daß das komische Genre mit dem schwermüthigen Naturell, dem feurigen, gluthvollen, tief dramatischen Temperament des Componisten im Widerspruch stand. Ich muß jedoch bemerken, daß er sich auf den Rath seines Lehrers mehrfach auch mit Studien dieses Genres beschäftigt hatte. Namentlich hatte er im Laufe seines Unterrichts bei Lavigna zur Uebung eine Anzahl komischer Stücke geschrieben. Zum Unglück vollzog sich, wie man sehen wird, sein erster ernstlicher Versuch unter den denkbar ungünstigsten Bedingungen, die ihm für alle Zeit die Lust benahmen, diese Versuche jemals zu erneuern.

meine ſchmerzhafte Krankheit mich nicht verhindert hätte, bei Zeiten meine Maßregeln zu treffen. Aber die ſchlechte Verbindung mit Buſſeto (die Poſt ging damals nur zweimal wöchentlich) ließ mir nicht die Zeit, an meinen Schwiegervater zu ſchreiben, damit er mir das Geld zu rechter Zeit ſchickte. Ich wollte jedoch um jeden Preis meine Miethe am Fälligkeitstermin bezahlen, und ſo unangenehm es mir war, zu dritten Perſonen meine Zuflucht zu nehmen, ſo entſchloß ich mich doch, den Ingenieur Paſetti zu bitten, ſich von Merelli die fünfzig Thaler geben zu laſſen, ſei es in Form eines Vorſchuſſes, oder eines Darlehns auf acht oder zehn Tage, innerhalb welcher Zeit ich das Geld von Buſſeto haben konnte.

Es iſt überflüſſig, hier näher anzuführen, in Folge welcher Umſtände Merelli mir jene Summe nicht vorſchoß. Es war nicht ſeine Schuld; allein ich war in Verzweiflung; ich konnte mich nicht darin finden, daß der Zahlungstermin, wenn auch nur um wenige Tage überſchritten werden ſollte. Meine Frau, die meine Aufregung bemerkte, nahm darauf ihre wenigen Schmuckſachen und brachte mit Hilfe derſelben, ich weiß nicht auf welche Weiſe, das Geld zuſammen. Ich war tief bewegt von dieſem Beweis ihrer Liebe und nahm mir vor, ihr das Ganze reichlich zurückzuerſtatten, wozu ich mit Hilfe meines Contractes glücklicherweiſe auch bald in der Lage war.*)

*) Dieſer hübſche Zug und die rührende Einfachheit, mit welcher er erzählt iſt, bedarf keines Commentars; aber die Geſchichte hat noch eine Fortſetzung, welche nicht ganz ohne Intereſſe iſt. Zwei Jahre ſpäter, am Tage nach dem glänzenden Erfolge Nabucco's ſchloß der entzückte Merelli Verdi in ſeine Arme, küßte ihn und wußte nicht, wie er ſeiner Freude Ausdruck geben ſollte.

„Ja, ja," ſagte der Componiſt darauf lächelnd, „heute umarmſt Du mich, und vor einem Jahre wollteſt Du mir nicht einmal fünfzig Thaler leihen."

Merelli war höchſt erſtaunt bei dieſen Worten. Er ließ ſich den Vorfall erzählen, und führte Verdi dann ohne weiteres zu Paſetti, um ſich von dieſem beſtätigen zu laſſen, daß er nie ein Wort von der Angelegenheit gehört habe. In Wahrheit

Allein jetzt begann für mich eine Reihe der schwersten Unglücksfälle. Im April wurde mein kleiner Knabe krank; es gelang den Aerzten nicht, die Ursache seines Leidens zu entdecken, und langsam dahinsiechend verstarb der Kleine in den Armen seiner vor Schmerz fast wahnsinnigen Mutter. Einige Tage später erkrankte mein Töchterchen, und auch sie raffte der Tod dahin! . . . Doch das war noch nicht alles: in den ersten Tagen des Juni wurde meine junge Frau selbst von einer heftigen Gehirnentzündung befallen und am neunzehnten Juni 1840 trug man einen dritten Sarg aus meiner Wohnung!

Ich war allein . . . ganz allein! . . . In einem Zeitraum von etwa zwei Monaten hatte ich drei theure Wesen verloren; meine ganze Familie war dahin! . . . Und in dieser furchtbaren Seelenqual mußte ich eine komische Oper schreiben! . . .

Un Giorno di regno hatte keinen Erfolg.*) Zum Theil ist der Mißerfolg unzweifelhaft auf Rechnung der Musik zu setzen; zum Theil fällt er aber auch der Aufführung zur Last. Von Schmerz gebeugt durch das Unglück, welches auf mich eingestürmt war, und außerdem verbittert durch den Mißerfolg meiner Oper redete ich mir ein, daß ich keinen Trost mehr in der Kunst finden würde und faßte den Entschluß, nie wieder zu componiren! . . . Ich schrieb sogar an den Ingenieur Pasetti (der nach dem Fiasco von Un Giorno di regno kein Lebenszeichen wieder von sich gegeben hatte) und bat ihn, Merelli zur Lösung meines Contractes zu veranlassen.

Merelli ließ mich rufen und behandelte mich als ein launen-

---

hatte Pasetti, ein äußerst furchtsamer, schüchterner Mensch, es nicht gewagt, Merelli um die fünfzig Thaler zu bitten und sich bei Verdi mit einer Lüge aus der Affaire gezogen.

*) Das Stück wurde am fünften September 1840 an der Scala aufgeführt. Zu den Mitwirkenden gehörten: die Herren Salvi, Ferlotti, Rovere, Scalese und die Damen Marini und Abbadia. Später wurde die Oper unter ihrem ursprünglichen Titel: Il Finto Stanislao am Theater San-Benedetto in Venedig und am Fondo in Neapel aufgeführt; aber sie war nicht glücklicher wie bei ihrem ersten Erscheinen in Mailand.

haſſes Kind! . . . Er könne nicht glauben, daß ein einziger Mißerfolg im Stande ſei, mir die Freude an der Kunſt zu verderben u. ſ. w. u. ſ. w. Aber ich ließ nicht nach, bis er mir endlich meinen Contract zurückgab.

„Ich kann Dich nicht mit Gewalt zwingen zu ſchreiben, Verdi," ſagte er, „aber mein Vertrauen zu Dir iſt noch daſſelbe wie früher. Wer weiß, eines Tages wirſt Du vielleicht doch wieder zur Feder greifen! . . . In dieſem Falle brauchſt Du mich nur zwei Monate vor Beginn der Saiſon zu benachrichtigen, und ich verſpreche Dir, daß die Oper, die Du mir bringſt, zur Aufführung gelangen wird."

Ich dankte ihm; aber ſeine Worte vermochten meinen Entſchluß nicht wankend zu machen.

Ich blieb in Mailand und nahm eine Wohnung in der Nähe der Corſia de' Servi. Mein Muth war auf das Tiefſte geſunken und ich dachte nicht mehr an die Muſik, als ich eines Abends am Ausgange der Galerie Criſtoforis*) mit Merelli zuſammentraf, der im Begriff war, nach dem Theater zu gehen. Der Schnee fiel in dichten Flocken vom Himmel, und Merelli, der ſeinen Arm unter den meinen geſchoben hatte, nöthigte mich, ihn nach dem Theater zu begleiten. Unterwegs erzählte er mir, daß er ſich in großer Verlegenheit befände wegen einer neuen Oper, die er zu geben habe. Er hatte Nicolai beauftragt, dieſelbe zu ſchreiben, aber der Künſtler war mit dem Libretto nicht zufrieden.

„Denke Dir nur," ſagte Merelli, „ein Text von Solera, herrlich!! . . . wundervoll!! . . . ausgezeichnet!! . . . die dramatiſchen Situationen geradezu großartig, dabei ſehr ſpannend, und wunderſchöne Verſe . . . aber dieſer Querkopf von Nicolai läßt nicht mit ſich reden; er ſagt einfach, der Text iſt unmöglich! . . . Ich weiß nicht, was ich machen ſoll; . . . wenn ich wenigſtens wüßte, wo ich gleich einen andern Text hernehmen ſoll!"

„Da kann ich Dir helfen," war meine Antwort. „Haſt Du nicht Il Proscritto für mich ſchreiben laſſen? Ich habe keine Note dazu componirt und ſtelle ihn Dir gern zur Verfügung."

---

*) Eine der großen mit Glas gedeckten Paſſagen Mailands.

„Wirklich! . . . o, das ist ja ein wahres Glück für mich!“ . . .

Während dieser Unterhaltung waren wir am Theater angekommen. Merelli rief Bassi herbei, der gleichzeitig als Dichter, Director, Regisseur, Bibliothekar u. s. w. fungirte und beauftragte ihn, sofort nachzusehen, ob sich in den Archiven nicht noch ein Manuscript von Il Proscritto befände. Dasselbe wurde in der That gefunden; allein zu gleicher Zeit zeigte Merelli mir ein anderes Manuscript:

„Hier ist das Libretto von Solera. Es ist ewig schade um die schöne Dichtung! . . . Nimm sie doch einmal mit, und sieh' sie Dir an!“

„Was soll ich damit? Ich bin durchaus nicht in der Stimmung Operntexte zu lesen.“

„Nun, dieser hier wird Dich nicht verletzen; lies ihn, und bring ihn mir gelegentlich wieder mit.“

Er zwang ihn mir förmlich auf. Es war ein starkes Heft und in großen Buchstaben geschrieben, wie sie zu jener Zeit Mode waren. Ich machte eine Rolle daraus, steckte sie in die Tasche und begab mich nach Hause.

Unterwegs bemächtigte sich meiner eine Art unerklärlichen Unbehagens; eine tiefe Traurigkeit, ja fast eine wahre Todesangst schnürte mir die Brust zusammen. Zu Hause angelangt warf ich das Manuscript mit einer fast gewaltsamen Bewegung auf den Tisch. Im Fallen war dasselbe aufgegangen, und ohne daß ich mir Rechenschaft darüber zu geben vermochte, blieben meine Augen auf der vor mir geöffneten Seite und speciell auf dem Verse haften:

Va, pensiero, sull' ali dorate.*)

Ich durchflog die folgenden Verse und wurde um so tiefer von denselben ergriffen, als dieselben fast eine Paraphrase der Bibel bildeten, an der mein Herz stets mit warmer Begeisterung hing.

Ich lese einen Abschnitt, einen zweiten, dann, fest auf meinem Vorsatze beharrend, nichts mehr zu schreiben, schließe ich das Heft und lege mich schlafen! . . . aber was half's! . . .

---

*) „Fliehe, Gedanke, auf goldenen Flügeln.“

Nabucco ging mir fortwährend durch den Kopf . . . der Schlaf kam nicht. Ich stehe wieder auf und lese das Libretto nicht einmal, nein zwei-, dreimal, so oft, daß ich am andern Morgen das Gedicht Solera's von Anfang bis zu Ende auswendig wußte.

Trotz allebem war ich noch keineswegs gesonnen, meinen Vorsatz zu ändern und kehrte im Laufe des Tages nach dem Theater zurück, um Merelli das Manuscript wieder einzuhändigen.

„Nun, schön! nicht wahr?" fragte er.

„Sehr schön."

„Wohlan, so setze es in Musik!"

„Nein, ich will nichts damit zu thun haben."

„Setze es in Musik! sage ich Dir, setze es in Musik!"

Bei diesen Worten nimmt er das Manuscript, steckt es mir in die Tasche meines Ueberziehers, nimmt mich bei den Schultern und schiebt mich nicht nur aus seinem Cabinet, sondern schlägt mir auch noch die Thür vor der Nase zu und verriegelt sie von innen.

Was thun?

Ich ging nach Hause mit Nabucco in der Tasche. Heute einen Vers, morgen einen anderen, bald eine Note, bald ein Satz . . . und nach und nach wurde die Oper fertig.*)

Im Herbst 1841 gedachte ich des Versprechens Merelli's. Ich ging zu ihm, um ihm anzukündigen, daß Nabucco fertig sei und zum nächsten Carneval gegeben werden könne.

Merelli war bereit, sein Versprechen zu halten, aber er erklärte mir gleichzeitig, daß meine Arbeit unmöglich noch in der nächsten Saison aufgeführt werden könne, weil er bereits drei Opern von berühmten Meistern angenommen habe. Eine vierte zu geben und noch dazu von einem fast ganz unbekannten Componisten, war in jeder Hinsicht gefährlich und namentlich für mich selbst. Er hielt es daher für besser, bis zum Frühjahr zu

---

*) Während Verdi an seiner Partitur zu arbeiten begann, brachte Nicolai die seinige zu Ende. Aber der Componist des „Templario" hatte kein Glück mit seiner neuen Arbeit; il Proscritto erlebte die eclatanteste Niederlage, welche die Annalen der Scala jemals zu verzeichnen hatten.

warten, wo er keine Verpflichtungen mehr hatte und verſprach mir gleichzeitig, für tüchtige Künſtler zu ſorgen. Allein ich beſtand auf meinem Vorſatz, entweder zum Carneval oder garnicht! . . . Und ich hatte meine guten Gründe für meine Beharrlichkeit; denn es war nicht möglich, zwei berufenere Künſtler für mein Werk zu finden als die Strepponi und Ronconi. Ich wußte, daß Beide engagirt waren und ſetzte die größten Hoffnungen auf ſie.

Merelli ſeinerſeits, ſo gern er mir auch entgegengekommen wäre, befand ſich ebenfalls in einer mißlichen Lage. Vier neue Opern in einer Saiſon zu geben, war mindeſtens ſehr gefährlich. Immerhin aber hatte auch ich gewichtige, künſtleriſche Gründe zu meinen Gunſten anzuführen.

Genug, während all des Hin- und Herredens wurde der Cartellone der Scala veröffentlicht . . . und Nabucco befand ſich nicht mit auf dem Programm.*)

Ich war jung und hatte heißes Blut! . . . Ich ſchrieb einen albernen Brief an Merelli, in welchem ich meinen ganzen Zorn austobte. — Kaum hatte ich denſelben jedoch abgeſandt, ſo that es mir, wie ich bekennen muß, auch ſchon leid! . . . Ich fürchtete durch eine ſolche Handlungsweiſe alles verdorben zu haben.

Merelli ließ mich rufen.

„Iſt das eine Art, einem Freunde zu ſchreiben?“ . . . ſagte er barſch, ſobald er mich erblickte . . . „Aber im Grunde haſt Du Recht, und wir werden daher dieſen Nabucco aufführen . . . Auf eins muß ich Dich jedoch von vornherein aufmerkſam machen . . . Die neuen Opern verurſachen mir große Koſten; ich kann daher weder Koſtüme noch Decorationen für Nabucco anfertigen laſſen. Wir müſſen ſehen, wie wir mit dem vorhandenen Material auskommen.“

---

*) Der Cartellone iſt der Ueberſichtsplan, mittelſt deſſen der Theaterdirector das Mitgliederverzeichniß ſeiner Truppe und das Detailprogramm der bevorſtehenden Saiſon bekannt macht. Die Veröffentlichung des Cartellone iſt immer eine wichtige Angelegenheit in Italien, namentlich wenn es ſich um ein großes Theater handelt.

Es lag mir so sehr daran, meine Oper überhaupt nur aufgeführt zu sehen, daß ich mit allem zufrieden war. Es dauerte denn auch nicht lange, so erschien ein neuer Cartellone, auf welchem endlich auch mein Nabucco figurirte . . .

Bei dieser Gelegenheit fällt mir ein komischer Auftritt ein, der sich kurz vorher zwischen Solera und mir abspielte. Er hatte zum dritten Act ein kleines Liebesduett zwischen Fenena und Ismaele geschrieben. Dieses Duett gefiel mir nicht, weil es den Fluß der Handlung beeinträchtigte und meiner Meinung nach die erhabene, biblische Einfachheit des Stoffes zu stören schien. Eines Morgens, als Solera bei mir war, theilte ich ihm meine Bedenken mit; allein er wollte sie nicht gelten lassen, weil er sonst eine bereits fertige Arbeit noch einmal von vorn hätte beginnen müssen. Wir erschöpften beide gegenseitig unsere Gründe und keiner wollte nachgeben. Endlich fragte er mich, was ich an Stelle des Duetts setzen wollte, und ich deutete ihm die Idee von der Prophezeiung des Zacharias an.*) Er fand die Idee nicht übel, aber trotzdem kam er mir immer wieder mit „wenn" und „aber", bis er mir endlich versprach, über die Scene nachzudenken und sie dann zu schreiben. Doch damit war mir wenig gedient; ich kannte meinen Solera genau und wußte, daß wenn ich ihn erst einmal losließ, mancher Tag vergehen würde, ehe er auch nur einen einzigen Vers geschrieben hätte. Ich schloß daher die Thür ab, steckte den Schlüssel in die Tasche und wandte mich dann halb ernst, halb scherzend zu ihm:

„So, jetzt kommst Du nicht eher von hier fort, als bis Du die Prophezeiung geschrieben hast. Hier in der Bibel findest Du die Worte, Du brauchst sie nur in Verse zu bringen."

Solera, ein Mensch von leicht aufbrausendem Charakter, nahm den Scherz zuerst ziemlich übel auf. Seine Augen funkelten zornig, und für einen Moment wurde mir die Sache etwas unheimlich, denn er war eine Art Coloß, der im Ernstfalle leichtes Spiel mit mir gehabt hätte . . . Allein plötzlich

*) Verdi war augenscheinlich im Recht; denn die betreffende Episode war eine derjenigen, welche den tiefsten Eindruck hervorbrachte.

ſetzte er ſich ruhig an den Tiſch und — eine Viertelſtunde ſpäter war die Prophezeiung geſchrieben.

Gegen Ende Februar 1842 begannen die Repetitionen, und am 9. März, zwölf Tage nach der erſten Probe am Piano fand die öffentliche Aufführung ſtatt. Als Hauptdarſteller traten auf die Damen: Strepponi und Bellinzaghi, ſowie die Herren: Ronconi, Miraglia und Derivis.

Nabucco iſt dasjenige Werk, mit welchem in Wirklichkeit meine künſtleriſche Laufbahn begann, und wenn ich auch mit zahlreichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, ſo iſt doch nicht zu beſtreiten, daß ein glücklicher Stern über der Oper waltete, denn alles, was ihr hätte ſchaden können, ſchlug zu ihren Gunſten aus. Man vergegenwärtige ſich nur noch einmal alle Umſtände: ich ſchreibe einen Brief voll wüthender Ausfälle an Merelli, in Folge deſſen man hätte denken ſollen, daß der Impreſario den jungen Maëſtro zum Teufel ſchicken würde, und das Gegentheil geſchieht . . . die zuſammengeflickten und geſchickt arrangirten Koſtüme ſehen prachtvoll aus; — alte, von dem Maler Perrani aufgefriſchte Decorationen machen den glänzendſten Effect, und namentlich die erſte, welche den Tempel darſtellt, erregt eine ſolche Begeiſterung, daß das Publicum zehn Minuten lang nicht mit Applaudiren aufhört; — bei der Generalprobe wußte man noch nicht, wann und wie das Militärmuſikcorps auf der Bühne erſcheinen ſollte; der Chef deſſelben, Tutſch, befand ſich in größter Verlegenheit; ich bezeichne ihm einen Takt, und gleich bei der erſten Aufführung tritt die Muſik auf das Crescendo mit ſolcher Präciſion auf die Bühne, daß das Publicum in lauten Beifall ausbricht! . . .

. . . . . .

Dennoch darf man ſich nicht immer auf ſeinen Stern verlaſſen. Die Erfahrung hat mich in der Folge gelehrt, wie Recht das Sprichwort hat: Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio. (Vertrauen iſt gut, aber mißtrauen iſt beſſer.)*)

---

*) Die vorſtehende Erzählung Verdi's wurde am 19. October 1879 von Giulio Ricordi aufgenommen.

Diese Darstellung giebt ein in jeder Hinsicht vollkommenes Bild von den ersten Anfängen der activen, künstlerischen Thätigkeit Verdi's, und man wird zugeben müssen, daß dieselbe sich durch einen Ton warmer Herzlichkeit, Aufrichtigkeit und Bescheidenheit auszeichnet, der bei einem von so anbauerndem Erfolg verwöhnten Künstler doppelt in's Gewicht fällt.

Doch hat der Meister die Einzelheiten bezüglich Nabucco's, der ersten Arbeit, welche die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf ihn lenkte, bei weitem nicht erschöpft. Es bleibt mir daher vorbehalten, seine Aufschlüsse zu ergänzen.

Man weiß, daß der Chorgesang in der Partitur der Oper eine bedeutende Rolle spielt. Nun war aber das Chorpersonal der Scala zu jener Zeit nicht nur schwach und wenig zahlreich, sondern gegen das Ende der Saison durch die vorhergegangenen Anstrengungen auch übermäßig angespannt; es waren also nur sehr mittelmäßige Leistungen von demselben zu erwarten.

Verdi machte Merelli auf diesen Umstand aufmerksam; er meinte, es sei unumgänglich nothwendig, die Zahl der Choristen zu vermehren. Aber Merelli schlug es ihm rundweg ab; er wollte seine ohnehin schon beträchtlichen Unkosten nicht noch mehr vergrößern. Nunmehr erbot sich ein Freund des Directors, ein allen italienischen Künstlern wohlbekannter Dilettant, der auch mit Verdi auf sehr gutem Fuße

ſtand, die Mehrkoſten für die Choriſten aus ſeiner Taſche zu bezahlen. Aber Verdi, deſſen Stolz bekannt iſt, unterbrach ihn in einer faſt ſchroffen Weiſe:

„Nicht doch,“ ſagte er zu Merelli, „wir werden den Chor verſtärken, weil es unumgänglich nothwendig iſt; aber die Koſten dafür übernehme ich ſelbſt.“

Der Erfolg des neuen Werkes begann bereits mit den Proben. Während des ganzen Verlaufes derſelben befand ſich das Theater gewiſſermaßen in Aufruhr in Folge jener Muſik, von der man bisher auch nicht einmal eine Idee gehabt hatte. Der Charakter der Partitur war ſo neu, ſo unbekannt, die Muſik floß ſo raſch, ſo ungewöhnlich dahin, daß ein allgemeines Staunen ſich ſämmtlicher Mitwirkenden bemächtigte. Sowohl die Sänger, wie auch der Chor und das Orcheſter waren davon begeiſtert; ja ſogar die Arbeiten außerhalb der Scene hörten auf, wenn die Proben begannen. Beamte, Arbeiter, Maler, Lampenputzer, Maſchiniſten ließen, wie electriſirt durch die ſeltſame Muſik, ihre Beſchäftigung im Stich und lauſchten mit offenem Munde den Vorgängen auf der Bühne. Wenn eine Partie beendigt war, hörte man ſie dann wohl im mailändiſchen Dialect ihre Meinungen austauſchen. „Che fota nova!“ riefen ſie erſtaunt.

Alles dies war jedoch nichts im Vergleich zu dem Triumph der erſten Vorſtellung. Einem ſeltſamen, zu

jener Zeit noch herrschenden Gebrauche zufolge, mußte der Componist bei der ersten Vorstellung seinen Platz im Orchester zwischen dem Contrabasso al cembalo und dem Violoncello al cembalo einnehmen, scheinbar zu dem Zweck, die Notenblätter dieser beiden bescheidenen Mitarbeiter umzuwenden, in Wirklichkeit aber, um seinem Erfolg oder Mißerfolg in möglichster Nähe beizuwohnen. Auch Verdi konnte sich diesem Brauch nicht entziehen, aber man hielt den Erfolg im voraus für so sicher, daß der erste Violinist, Merighi, bei seiner Ankunft meinte:

„Ich möchte heute Abend wohl an Ihrer Stelle sein, Meister."

In der That bildete der ganze Abend einen einzigen, ununterbrochenen Triumph für den Componisten. Das Erstaunen war allgemein. Das Publicum war außer sich, und jeden Augenblick brach der Beifall von neuem los. Namentlich das Finale des ersten Actes verursachte einen Ausbruch unerhörter Begeisterung, wie man ihn bis dahin noch nicht erlebt hatte. Als Verdi nach der Vorstellung mit einem Freunde nach seinem im vierten Stock gelegenen Zimmer in der Strada degli Andeghari zurückkehrte, fragte ihn dieser, ob er zufrieden sei.

„Nach dem Eindruck, den die Proben hervorbrachten," antwortete er, „hoffte ich auf einen Erfolg; aber einen solchen Triumph hatte ich nicht erwartet.

Ich verſichere Dich, am Schluſſe des erſten Finales, als alle Zuſchauer im Parquet und auf den Fauteuils ſich ſchreiend und lärmend erhoben, da glaubte ich Anfangs, daß ſie ſich über den armen Componiſten luſtig machten, und fürchtete zuletzt ſogar, daß ſie über mich herfallen und mir übel mitſpielen würden.“

In der That hatte man ſeit langer Zeit keinen ſolchen Triumph erlebt. Der Componiſt theilte denſelben mit den bereits erwähnten Künſtlern, von denen, wie es heißt, namentlich die Strepponi ihre Rolle als Abigail mit bewundernswerther Vollkommenheit ſpielte.

Als Tochter eines verdienten Componiſten*) hatte Giuſeppina Strepponi am Conſervatorium in Mailand gründliche Studien gemacht. Nachdem ſie 1835 am Stadttheater zu Trieſt mit Erfolg debütirt hatte, war ſie eine Zeit lang an der italieniſchen Oper in Wien engagirt und trat dann nach einander in Venedig, Brescia, Mantua, Bologna, Livorno, Rom, Florenz und Bergamo auf.

Mit einer prächtigen, umfangreichen Stimme, die ſie mit ſeltenem Talent beherrſchte, verband ſie ein tiefes, dramatiſches Gefühl und alle Eigenſchaften einer

*) Felice Strepponi war Capellmeiſter in Monza und ſtarb in Trieſt um das Jahr 1832. Er componirte mehrere heute vergeſſene Opern, u. a. „Gli Illinesi, Francesca da Rimini, Amore e mistero, L' Ullà di Bassora.“ Die letztere wurde von ſeinen Zeitgenoſſen recht günſtig aufgenommen.

wahren lyrischen Tragödin. Sie genoß daher auch bereits eines bedeutenden Rufes und besaß die volle Gunst des italienischen Publicums. Ihr Engagement an der Scala datirte erst ganz seit Kurzem; am 22. Februar, wenige Tage vor dem Erscheinen Nabucco's, hatte sie in Donizetti's Belisar debütirt. Gleich am ersten Abend mit der lebhaftesten Sympathie empfangen, trug sie wesentlich zu dem Erfolge der Verdi'schen Oper bei. Sie konnte in derselben die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimme, wie auch ihre seltenen dramatischen Fähigkeiten entwickeln, was ihr einen glänzenden Triumph einbrachte. Gleichwohl war ihre Laufbahn verhältnißmäßig kurz; sie verließ die Bühne in der vollen Kraft ihrer Jugend, nachdem sie nur den Erfolg kennen gelernt hatte.

Ich habe den Leser nicht umsonst mit dieser hervorragenden Künstlerin, die an den Triumphen des Componisten mehrfach betheiligt war, bekannt gemacht. Sie nahm später eine noch wichtigere Stelle in seinem Leben ein. Nach Verlauf einiger Jahre wurde Fräulein Giuseppina Strepponi Verdi's Frau, und seit jener Zeit hat sie Freud und Leid mit dem berühmten Manne, dessen Namen sie trägt, redlich getheilt.

Ich kehre jetzt zu Nabucco zurück, bezüglich dessen ich noch einige interessante Mittheilungen zu machen habe.

Der außerordentliche Erfolg des Werkes hatte Verdi mit einem Schlage in die Reihen der ersten

Meister versetzt, die wie z. B. Donizetti, Mercadante, Pacini, Luigi Ricci berufen sein konnten, die Opera d'obbligo für die große Carnevalsaison zu schreiben.*) Am Abend der dritten Vorstellung ließ Merelli Verdi denn auch in sein Büreau rufen und theilte ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken den von der Verwaltung der Scala gefaßten Beschluß mit.

„Es ist soeben bestimmt, mein lieber Verdi, daß Du die Opera d'obbligo für die nächste Saison schreiben sollst. Hier ist ein unausgefülltes Contractformular. Nach einem Erfolge, wie Du ihn gehabt hast, kann ich Dir keine Bedingungen mehr vorschreiben; Du hast sie jetzt selbst zu stellen. Fülle den Contract aus, was Du hinein schreibst ist angenommen."

Verdi gerieth in Verlegenheit und wußte nicht, was er thun sollte. Er machte der Strepponi Mittheilung von dem Vorschlage Merelli's und fragte sie um ihren Rath.

Diese antwortete ihm, daß er selbstverständlich die Gunst des Schicksals benutzen müsse, daß er andererseits aber verständigerweise für seine nächste Oper auch nicht mehr verlangen dürfe, als Bellini für Norma er-

*) Die Opera d'obbligo ist eine für die betreffende Stadt entweder noch neue, oder aber besonders für das fragliche Theater componirte Oper, zu deren Aufführung im Laufe der Saison jeder Impresario sich in dem Contract, den er mit der Verwaltung des von ihm benutzten Theaters abschließt, verpflichten muß.

halten habe. Nun hatte Bellini für dieſes Werk achttauſend öſterreichiſche Gulden (circa 13,500 Mark) erhalten. Verdi ſtellte daher dieſelbe Forderung, die von Merelli auch bewilligt wurde.*)

Es war zwiſchen Verdi und Merelli ausgemacht worden, daß der Ertrag aus dem Verkaufe der Partitur zu Nabucco jedem von ihnen zur Hälfte zufallen ſollte. Der bekannte Verleger Ricordi hatte das Werk für dreitauſend Gulden erworben und ſandte in der That die Hälfte dieſer Summe an Merelli; aber dieſer machte nur in beſcheidenem Maße von ſeinem Vortheil Gebrauch, denn er zahlte tauſend Gulden in Form eines Geſchenkes an den Componiſten zurück.

Zum Schluß noch eine letzte Thatſache.

Donizetti, welcher zwei und einen halben Monat vor der Aufführung von Nabucco (am 26. December 1841) ſeine Maria Padilla, das vorletzte Werk, welches er für Italien ſchrieb, an der Scala aufführte, hatte das Erſcheinen der Verdi'ſchen Oper abgewartet, bevor er nach Bologna ging, wo er eine Aufführung des Stabat mater von Roſſini dirigiren ſollte. Gleich am nächſten Tage trat er mit ſeinen vier Sängern, den Damen Novello und Alboni, dem bekannten Grafen Belgiojoſo (ein Dilettant, der wie ein Künſtler ſang) und einem Tenor, deſſen Namen ich vergeſſen habe, ſeine

*) Einige verſichern ſogar, daß Verdi neuntauſend öſterreichiſche Gulden für ſeine neue Oper verlangt und erhalten habe.

Reiſe an. Während der ganzen Dauer derſelben blieb er ſchweigſam und nachdenklich. Die Oper Verdi's beſchäftigte ihn unausgeſetzt. Ganz beherrſcht von dem Eindrucke derſelben richtete er nicht ein einziges Wort an ſeine Reiſegefährten und nur von Zeit zu Zeit hörten dieſe ihn leiſe vor ſich hinmurmeln:

„Das war ſchön, ſehr ſchön!"

Dachte er vielleicht damals ſchon daran, daß der junge Künſtler, deſſen erſtem Triumphe er geſtern beigewohnt hatte, dereinſt ſeine Stelle in der Gunſt des italieniſchen Publicums einnehmen und in gewiſſem Sinne ſein Nachfolger werden würde?*)

*) Im Jahre 1857 ſpielten in London gleichzeitig zwei italieniſche Operntruppen neben einander; die eine unter Lumley's Leitung in Her Majesty's Theatre, die andere, an deren Spitze Mr. Gye ſtand, am Lyceum. Beide führten zu gleicher Zeit Nabucco auf, aber ſeltſamerweiſe ſahen beide ſich genöthigt, Titel und Inhalt des Stückes zu ändern. Die Gazette musicale ſchrieb aus dieſer Veranlaſſung in ihrer Nummer vom 14. Juni 1857 die folgenden Zeilen: „Am Theater Ihrer Majeſtät wurde kürzlich Nabucco von Verdi gegeben. In Folge religiöſer Bedenken durfte das Werk nicht unter ſeinem wahren Titel aufgeführt werden. Daſſelbe hieß daher am Theater Mr. Lumley's Nino und am Theater Mr. Gye's Anato. Die Rolle des Königs von Aſſyrien diente Corſi als Debüt. Die Rolle der Abigaïl lag ſehr günſtig für Fräulein Spezia, die ſich in derſelben als große Tragödin zeigte und bedeutend an allgemeiner Achtung gewann. In den andern Rollen wirkten Fräulein Ramos, Vialetti und Braham, deren Talent denſelben vollkommen gerecht wurde.

VI.

Elf Monate nach der ersten Aufführung Nabucco's erschien Verdi auf Grund seines Vertrages mit Merelli wiederum an der Scala. Seine neue Partitur trug den Titel: I Lombardi alla prima crociata.

Sein Freund Solera hatte das Libretto dem gleichnamigen, schönen Gedicht Grossi's entnommen. Der Text enthielt trotz seiner Mängel, ja man kann sagen seiner Extravaganzen, dennoch hinreichend schöne Stellen, um die Phantasie des Componisten anzuregen. I Lombardi erschienen am 11. Februar 1843 unter Mitwirkung der Frezzolini, des Tenors Guasco und des französischen Bassisten Dérivis. Der Erfolg war der gleiche wie bei Nabucco.

Abgesehen von dem innern Werth der Musik hatte dieser Erfolg, wenn man so sagen darf, seine Neben-

ursachen, wie die folgenden Einzelheiten bestätigen werden. Schon mit Nabucco und I Lombardi, d. h. fast mit Beginn seiner öffentlichen Thätigkeit, begann Verdi gleichsam unbewußterweise durch seine Musik einen politischen Einfluß auf sein Vaterland auszuüben. Wir Fremde dürften kaum im Stande sein, uns Rechenschaft zu geben von dem Eindruck, den in einer gewissen Zeit die gluthvollen, zündenden Melodien hervorbringen mußten, welche Verdi fand, wenn die Situation oder auch nur einzelne Verse ihn an die traurige Lage Italien's, an die Vergangenheit oder die Hoffnungen des Landes erinnerten. Mit I Lombardi begann daher auch die Censur ihn mit ihren kleinen Nörgeleien zu verfolgen. Mit unermüdlichem Eifer wurde alles zu beseitigen gesucht, was das Publicum in irgend einer Weise zu etwaigen Demonstrationen veranlassen konnte, zu denen dieses gleichwohl immer eine Gelegenheit fand. Bezüglich der zuletzt genannten Oper spielte sich die Sache in folgender Weise ab:

Der Erzbischof von Mailand, Cardinal Gaisruk — dem die Mailänder übrigens später mehrfach Beweise der Verehrung gaben — wurde über den Inhalt der neuen, an der Scala vorbereiteten Oper unterrichtet. Er wandte sich daher mit einem sehr energischen Briefe an den Polizeidirector Torresani: Er habe gehört, so schrieb er, daß in I Lombardi Processionen, Kirchen,

das Thal Josaphat, eine Bekehrung, eine Taufe u. dergl. vorkommen sollten, alles Dinge, die auf der Bühne seiner Ansicht nach eine Gotteslästerung bedeuteten. Zum Schluß schärfte er dem Polizeidirector ein, daß es seine Pflicht sei, die Aufführung der Oper zu verbieten und drohte im entgegengesetzten Falle sich direct an den Kaiser zu wenden und ihm von der in den kaiserlichen Theatern herrschenden Zügellosigkeit und dem Mangel an Achtung vor der Religion Kenntniß zu geben.

Am nächsten Tage wurden Merelli und die Autoren von der Polizei benachrichtigt, daß die Oper I Lombardi bedeutenden Aenderungen unterworfen werden müsse, bevor sie aufgeführt werden könnte, und gleichzeitig wurden sie nach der Censur berufen, um dort die Aenderungen festzustellen. Verdi wies dieses Verlangen stolz zurück.

„Geht Ihr doch meinetwegen hin," sagte er zu Merelli und Solera, „ich für meine Person ändere weder eine Note noch ein Wort. Die Oper ist sehr schön, und die Proben sind beinahe vollendet. Entweder sie wird gespielt, wie sie ist, oder sie wird überhaupt nicht gespielt."

Merelli und Solera begaben sich also nach der Polizei, wo ihnen Torresani, um sich wegen seiner Aufforderung zu entschuldigen, den Brief des Erz-

bischofs zeigte. Merelli stellte ihm vor, daß sämmtliche Costüme und Decorationen vollständig fertig, die Proben beinahe vollendet seien und daß das gesammte Personal von der Musik zu I Lombardi entzückt sei. Außerdem wolle Verdi keinerlei Aenderungen zulassen und Torresani würde sich daher der Unterdrückung eines Meisterwerkes schuldig machen, wenn er auf seinem Vorhaben bestände. Solera seinerseits vertheidigte sein Libretto mit nicht geringerem Eifer ... schließlich stand Torresani auf:

„Ich werde mich nie dazu hergeben," sagte er, „einem so viel versprechenden, jungen Künstler die Flügel zu beschneiden. Führen Sie Ihre Oper auf; ich übernehme die Verantwortung."

Er verlangte nur, daß an Stelle der Worte „Ave Maria" „Salve Maria" gesetzt würde, und mit dieser, den Bedenken des Erzbischofs gegenüber nichtssagenden Concession konnte die Oper in Scene gehen.

Der Tag der Aufführung nahte heran. Die Generalprobe war, man weiß nicht aus welchem Grunde, ein wenig nüchtern ausgefallen. Verdi wurde dadurch zwar nicht entmuthigt, aber er zeigte doch einige Unruhe. Einige Minuten vor Beginn der Vorstellung begrüßte er die Frezzolini in ihrer Loge:

„Wie ist Ihnen?" fragte er.

„Sehr wohl!" erwiderte die große Künstlerin.

„Nun dann nur Muth!“

„Sie zweifeln doch nicht daran?“ war die Antwort. „Entweder ich ſterbe heute Abend auf der Bühne oder Ihre Oper hat einen ungeheuren Erfolg.“

Die Frezzolini ſtarb nicht, der Erfolg von I Lombardi entſprach vielmehr ganz ihren Erwartungen.

Seit drei Uhr Nachmittags hatte das Publicum bereits die Zugänge der Scala belagert und bald auch in den Zuſchauerraum Eingang gefunden. Vorſichtiger Weiſe hatte ſich jeder Einzelne mit Lebensmitteln verſehen, ſo daß ſich beim Aufgehen des Vorhangs alsbald ein durchdringender Geruch von Saucischen über alle Räume des Theaters verbreitete, was jedoch dem nicht lange auf ſich warten laſſenden Erfolge keinen Abbruch that. Das Publicum verlangte eine Wiederholung des Quintetts; aber die Polizei gab dieſelbe nicht zu, während ſie gegen die Wiederholung der Polonaiſe: Non fu sogno nichts einzuwenden hatte. Derartige Launen kamen bei der Cenſur öfter vor. Der berühmte Chor: O signore dal tetto natio! gab den Anlaß zu einer der erſten politiſchen Demonſtrationen, welche das Erwachen des lombardiſch-venetianiſchen Volksbewußtſeins begleiteten. Ich ſage „einer der erſten“, weil die erſte derſelben in Wahrheit durch den von hebräiſchen Sclaven geſungenen Chor: O mia patria, si bella e perduta! verurſacht wurde. Der Chor iſt eine Paraphraſe des Pſalmes Super flumina

Babilonis, und der Componiſt hatte eine tief ergreifende Melodie dafür gefunden.

Von dem Repertoire der Scala ging die neue Oper ſehr raſch auf alle andern Bühnen Italiens über und verbreitete ſich alsdann über die ganze muſikaliſche Welt. Ihre Geſchichte iſt noch inſofern merkwürdig, als ſie unter dem Titel „Jerusalem“ für die franzöſiſche Bühne überſetzt oder vielmehr bearbeitet wurde und dieſe Bearbeitung dann in das Italieniſche zurücküberſetzt, als „Gerusalemme“ dem erſten Publicum von I Lombardi nochmals dargeboten wurde.

Jerusalem wurde am 26. November 1847 an der großen Oper zu Paris aufgeführt; den franzöſiſchen Text hatten Guſtave Vaëz und Alphonſe Royer geſchrieben. Der Componiſt hatte die Partitur neu bearbeitet und mehrere neue Stücke hinzugefügt. Die Hauptrolle des ſolchermaßen umgeſtalteten Werkes war die letzte Schöpfung des unvergleichlichen Duprez, der bald nachher von der Bühne Abſchied nehmen mußte. Die beiden andern wichtigen Rollen befanden ſich in den Händen Brémonds und einer liebenswürdigen Sängerin, der Frau Julian van Gelder. Trotz des bei dieſer Gelegenheit von der erſten lyriſchen Bühne Frankreichs entwickelten ſceniſchen Glanzes, und ungeachtet der vorzüglichen Darſtellung errang die Oper nur einen Achtungserfolg. Selbſt Duprez, der namentlich in der Degradationsſcene im dritten Act mit ge-

radezu hinreißendem dramatiſchen Feuer und Ausdruck ſpielte, vermochte ſie nicht zu retten.*)

Was die Zurückverſetzung „Jerusalem's“ nach Italien betrifft, ſo war ſie nicht glücklicher als die Uebertragung der Lombardi auf die franzöſiſche Bühne, was allerdings kaum Wunder nehmen darf. Für dieſe Thatſache giebt Baſevi in ſeinem intereſſanten Werke über Verdi (Studio sulle opere di Giuseppe Verdi) die folgenden durchaus natürlichen Gründe an:

„Jerusalem wurde in's Italieniſche überſetzt; aber die Nachgeburt war kaum auf einigen unſerer Theater aufgetaucht, als ſie auch ſchon für immer verſchwand. Es war in der That eine thörichte Anmaßung, von neuem ein Werk auf die italieniſche Bühne zu bringen, welches unter einer andern Form bereits einen ſo tiefen Eindruck auf die Italiener gemacht hatte. Es giebt Eindrücke, die ſich nur mit den größten Schwierigkeiten verwiſchen laſſen, ſelbſt wenn ſie der Einwirkung hoher Schönheit ausgeſetzt ſind; um ſo weniger darf

*) Vielleicht waren die ſchweren, bald nachher ausbrechenden, politiſchen Ereigniſſe jener Zeit nicht ohne Einfluß auf den kühlen Empfang der Oper ſeitens des Pariſer Publicums. Es muß hinzugefügt werden, daß dieſelbe auf den Provinzialtheatern, wo ſie bald nachher gegeben wurde, eine theilweiſe günſtigere Aufnahme fand. Ich bemerke ferner, daß auch Louis Philipp, deſſen Thron bereits zu wanken begann, Jerusalem kennen lernen wollte und zwei Acte der Oper in den Tuilerien aufführen ließ, aus welcher Veranlaſſung Verdi zum Ritter der Ehrenlegion ernannt wurde.

man daher hoffen, sie durch neue zu ersetzen, wenn die einwirkende Kraft eine geringere ist, wie dies bei der Handlung und der Musik in Gerusalemme der Fall war."

Die drei Erfolge von Oberto, conte di San Bonifacio, Nabucco und I Lombardi hatten Verdi eine hervorragende Stellung in Italien verschafft und ihn an die Spitze der musikalischen Bewegung seines Vaterlandes gestellt. Ein einziger Künstler hätte den Kampf mit ihm aufnehmen können: Donizetti. Aber der Componist von Lucia und Don Pasquale war bereits ermattet durch eine übergroße Productivität und hatte nur noch wenige Tage zu leben. Einer neuen Morgenröthe gleich strahlte Verdi's Genius empor und verdunkelte mit seinem wachsenden Glanze die Sterne anderer Musiker, die früher gleichwohl ein freundliches Ohr bei dem Publicum gefunden hatten, wie z. B. Mercadante, Pacini und Luigi Ricci. Alle großen Bühnen wetteiferten um den Besitz eines Stückes von Verdi. Er entschied sich zuerst für das Theater de la Fenice in Venedig, auf dem er am 9. März 1844 mit Ernani einen ungeheuren Erfolg errang.

Verdi hatte sich bereits für die Bearbeitung von Ernani entschieden, bevor er noch wußte, welchen Schriftsteller er mit der Aufgabe, das herrliche Drama Victor Hugo's in eine Oper umzuwandeln, betrauen sollte. Es trat der seltene Fall ein, daß es an einem

Librettiſten fehlte. Um jene Zeit nun wurde dem Componiſten ein junger Dichter, Namens Francesco Maria Piave vorgeſtellt, der ſich bisher nur durch einige leidlich hübſche Verſe bekannt gemacht hatte. Verdi willigte in ſeine Mitarbeiterſchaft und beauftragte ihn mit der Abfaſſung des Textes zu Ernani, ein Text, den er gewiß beſſer hätte machen können, obgleich es ihm nicht ganz und gar an Vorzügen fehlt.*)

Glücklicherweiſe verſtand es der Componiſt, aus der

---

*) Der arme, vor einigen Jahren im Wahnſinn geſtorbene Piave war einer der fleißigſten Mitarbeiter Verdi's, dem er nach und nach auf deſſen Anweiſung (Verdi wählt die Stoffe, welche er in Muſik ſetzen will, ſtets ſelbſt) die Libretto's zu folgenden Opern lieferte: I Due Foscari, Macbeth, Il Corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La Traviata, Simon Boccanegra und La Forza del Destino. Ein ziemlich mittelmäßiger Dichter und ohne jede Erfindungsgabe beſaß Piave gleichwohl einige Gewandtheit als Librettiſt. Was ihn aber Verdi ganz beſonders werth machte, war der Mangel jedweder Art von Eigenliebe. Er folgte bedingungslos den Anweiſungen des Componiſten, kürzte und verlängerte je nach dem Wunſche deſſelben und unterwarf ſich überhaupt allen ſeinen Forderungen, welcher Art dieſelben auch ſein mochten. El mestro vol cussi e basta (der Meiſter will's, das genügt), ſagte er im mailändiſchen Dialect, und damit war für ihn die Sache abgethan. Verdi hatte daher den beſcheidenen, treuen und ſtets zufriedenen Mitarbeiter auch ſehr in's Herz geſchloſſen. Als der bedauernswerthe Piave von der furchtbaren Krankheit ergriffen wurde, ſetzte er ihm eine Penſion aus, und da den Unglücklichen der Gedanke peinigte, ſein Töchterchen ſchutz- und hilflos zurücklaſſen zu müſſen, ſo nahm er ihm auch dieſe Sorge ab und ſtellte die Zukunft des Kindes für alle Zeiten ſicher.

Größe des Stoffes seine Begeisterung zu schöpfen, und das Publicum von Venedig nahm das neue Werk mit Beifall auf, so daß dasselbe noch vor Schluß des Jahres in fünfzehn Städten der Halbinsel reproducirt wurde, nämlich in Rom, Genua, Florenz, Padua, Livorno, Sinigaglia, Brescia, Mailand, Lucca, Bergamo, Cremona, Treviso und Triest. Der Wahrheit zu Ehren muß hier jedoch constatirt werden, daß Ernani nicht überall eine gleich günstige Aufnahme fand wie in Venedig; namentlich in Florenz wurde die Oper mit ziemlicher Kälte aufgenommen.

Man erzählt, daß Verdi im Verlaufe der Proben an der Fenice mit seiner Hauptdarstellerin, Signora Loewe, der späteren Fürstin Lichtenstein, welche die Rolle der Elvira (Doña Sol) spielen sollte, Zwistigkeiten bekam. Die berühmte Sängerin, welche in Mailand die Maria Padilla von Donizetti creirt hatte, war sehr unzufrieden mit ihrer Rolle und erklärte dies offen, worüber der Componist sich mit Recht verletzt fühlte. Die Künstlerin wünschte, daß die Partitur mit einem Rondo endigte, in welchem sie Gelegenheit gehabt hätte, die ganze Bravour und Beweglichkeit ihrer Stimme zu entwickeln. Piave fand gegen dieses Verlangen nichts einzuwenden; er hätte auch nichts dagegen gehabt, wenn man von ihm verlangt hätte, Ernani ebenso wie La Cenerentola schließen zu lassen und der Text des fraglichen Rondo's war daher bereits

geſchrieben. Aber als er die Verſe mit dem unvermeidlichen:

Voci di gioia,
Voci di giubilo . . .

Verdi vorlas, verfiel dieſer in einen jener künſtleriſchen Wuthausbrüche, die der Dichter bereits mit philoſophiſchem Gleichmuth zu ertragen gelernt hatte.

„Willſt Du denn die ſchönſten Stellen des Stückes mit Gewalt ruiniren?“ rief der Componiſt.

In der That lehnte er es auf das Entſchiedenſte ab, der Laune der Künſtlerin zu willfahren, und dieſe war darüber in hohem Grade erzürnt; erſt der Erfolg vermochte ſie wieder zu beſchwichtigen. Am Tage der Vorſtellung errang Ernani einen vollkommenen Triumph, und die Sängerin wurde für ihren Theil mit ſo reichem Beifall überſchüttet, daß ſie von ihrem Irrthum zurückkam. Nunmehr wünſchte ſie Verdi wieder zu beſänftigen; aber der Componiſt ſchmollte und wollte von einer Ausſöhnung nichts wiſſen. Als er nach den erſten Vorſtellungen von Venedig abreiſte, beſchränkte er ſich darauf, ihr eine Viſitenkarte zu ſchicken. Erſt mehrere Monate ſpäter ließ er in Folge eines erneuerten Annäherungsverſuches ſeitens der Sängerin von ſeiner Strenge ab. Im Laufe des Herbſtes gaſtirte dieſe in der Verdi'ſchen Oper in Bologna. Der Componiſt kam auf der Reiſe nach Rom durch dieſe Stadt und verweilte daſelbſt einige Tage. Die Loewe erfuhr dies

und ſandte ihm einige freundliche Zeilen, worauf der junge Meiſter ihr alsbald einen Beſuch abſtattete. Der Friede war wieder hergeſtellt. Zwei Jahre ſpäter ſchrieb Verdi für ſie die Hauptrolle ſeines Attila.

Es iſt dies nicht der einzige Zwiſchenfall, der ſich bezüglich Ernani's abſpielte. Die beiden andern Hauptdarſteller waren der Tenor Guasco (Ernani) und der Baſſiſt Selva (Silva). Verdi hatte den letzteren auf einer Bühne zweiten Ranges, dem Theater San-Samuele aufgeſucht, wo er in einer kleinen Ricci'ſchen Oper: Il Diavolo innamorato mitwirkte. Der Director der Fenice, Graf Mocenigo, war mit der Wahl keineswegs zufrieden. Der vornehme Impreſario hatte eine hohe Idee von der „Würde" ſeines Unternehmens und wollte nichts von einem Sänger aus ſo untergeordneten Kreiſen wiſſen. Es bedurfte der ganzen Starrköpfigkeit und Willenskraft Verdi's, um ihn zum Nachgeben zu zwingen. Aber auch ſonſt noch hatte der Componiſt mit den Vorurtheilen dieſes geſtrengen Directors zu kämpfen. So wollte derſelbe, trotzdem die Comédie-Française mit gutem Beiſpiel vorangegangen war, nicht zulaſſen, daß auf der majeſtätiſchen Bühne der Fenice Horn geblaſen würde.

„Ein Horn auf der Fenice!" rief er entrüſtet, „ein Horn! So etwas hat ja die Welt noch nicht geſehen! —"

„Nun, dann wird ſie es eben jetzt ſehen," ſagte Verdi gleichmüthig.

Und die Welt ſah es in der That; ſie hörte es ſogar.

Schließlich hatte Verdi auch noch einen Strauß mit der Cenſur zu beſtehen, die nichts Geringeres beabſichtigte, als die große Verſchwörungsſcene zu unterdrücken. Indeſſen hatte ſie zuletzt doch ein Einſehen und die Scene wurde gerettet, nur mußte der Dichter einige Verſe derſelben ändern, was jedoch nicht hinderte, daß ſich bei dem kraftvollen Chor: Si ridesti il leon di Castiglia dieſelben Scenen patriotiſcher Begeiſterung wiederholten, zu denen Mailand bei der Vorſtellung von Nabucco das Beiſpiel gegeben hatte.

Uebrigens iſt Ernani eins derjenigen Werke des Meiſters, welche an charakteriſtiſchen, bisweilen ſogar aufregenden politiſchen Zwiſchenfällen beſonders reich ſind. Ich kann in dieſer Beziehung eine intereſſante Anecdote mittheilen. Es war in Rom gegen Ende des Jahres 1847, zur Zeit der ebenſo außerordentlichen, wie flüchtigen Popularität des Papſtes Pius IX., den die Italiener bekanntlich einen Augenblick als den Befreier und künftigen Retter ihres Vaterlandes anſahen. Die Freude dauerte nicht lange; aber es iſt Thatſache, daß der Kirchenfürſt damals namentlich bei den Römern eine faſt an Vergötterung ſtreifende Liebe und Verehrung genoß. Am Theater Tordinona wurde Ernani geſpielt, und einzelne Scenen des Stückes wurden von der patriotiſchen Menge allabendlich mit lärmendem Beifall überſchüttet. Statt des: A Carlo Quinto sia

gloria e onor! ſang man: A Pio nono u. ſ. w., und natürlicher Weiſe wurden in der Verſchwörungsſcene die öſterreichiſch-ſpaniſchen Banner und Cocarden durch Tricoloren erſetzt. Die Scene mußte bei jeder Vorſtellung wiederholt werden. Eines Abends war ein Nationalgardiſt, welcher rittlings auf der Baluſtrade der Galerie ſitzend der Vorſtellung beiwohnte, mit der einmaligen Wiederholung noch nicht zufrieden: Bis! Viva l'Italia! Viva Pio Nono! begann er zu rufen. Das Publicum ließ ſich hinreißen, und der Vorhang ging zum dritten Male in die Höhe. Aber unſer Gardiſt war noch immer nicht zufrieden. Er begann von Neuem zu rufen, bis das Publicum endlich ungeduldig wurde und ihn auszizſchte. Nun aber ſteigerte ſich ſeine patriotiſche Erregung bis zum Paroxismus; er riß ſeinen Tſchako vom Kopfe und ſchleuderte ihn in's Parterre, dem Tſchako folgte der Waffenrock und ſchließlich auch noch die Weſte. Die Gäſte im Parterre geriethen in nicht geringe Beſtürzung; ſie fürchteten, er würde ſich im nächſten Augenblick ſelbſt hinabſtürzen; aber er machte es noch ſchlimmer: er zog ſeinen Säbel und ſchleuderte ihn mit ſolcher Gewalt nach der Bühne, daß er zwei Schritte vor der Rampe im Fußboden ſtecken blieb. Man kann ſich denken, welchen ungeheuren Tumult dieſe Scene verurſachte. Derſelbe legte ſich erſt, als es endlich nach vieler Mühe einem Offizier gelang, ſich des

Wahnſinnigen zu bemächtigen und ihn aus dem Saale zu entfernen.*)

Kaum acht Monate waren ſeit dem glänzenden Erfolge Ernani's verfloſſen, als Verdi von Neuem das Urtheil des Publicums herausforderte. Am 3. November ließ er auf dem Theater Argentina in Rom eine neue Oper I Due Foscari aufführen, deren Text er ebenfalls von ſeinem jungen Mitarbeiter Piave hatte ſchreiben laſſen. Obgleich die Oper ſeitens des römiſchen Publicums nicht unfreundlich aufgenommen wurde, war ſie doch weniger glücklich als ihre Vorgängerin. Man kann ſagen, daß ſie nie beſonderen Anklang weder in Italien noch anderswo gefunden hat; ſie wurde immer als eine der ſchwächſten und wenigſt glücklichen Leiſtungen des Meiſters betrachtet.

Allein Dank einer ausgezeichneten Künſtlerin ſollte Verdi bald wieder einen allerdings nur flüchtigen aber glänzenden Erfolg feiern. Seine neue Oper hieß Giovanna d'Arco (ein Werk zweiten Ranges; es hat die

*) Anfang Januar 1846 wurde Ernani, jedoch mit mehrfachen Abänderungen und unter dem Titel „Il Proscritto" auch an der italieniſchen Oper in Paris aufgeführt. Victor Hugo hatte gegen die Aufführung des Stückes, welches vom literariſchen Standpunkte aus allerdings nur eine grobe Verſtümmelung ſeines Drama's war, unter ſeinem urſprünglichen Titel Einſpruch erhoben. In einem auf das Stück bezüglichen Artikel der „Gazette musicale" wurde dem Componiſten jede muſikaliſche Genialität abgeſprochen; nur eine gewiſſe Gewandtheit in der Handhabung des Rhythmus und des Orcheſters wurde ihm zuerkannt.

Probe der Zeit nicht überstanden); die Künstlerin war Erminia Frezzolini. Die kürzlich verstorbene Sängerin stand damals im vollen Glanze der Jugend, Schönheit und ihres von einer unvergleichlichen Stimme unterstützten wunderbaren Talentes. In ihrer physischen und sittlichen Reinheit war sie gewissermaßen die ideale Verkörperung der keuschen Heldin von Vaucouleurs. In der Waffenrüstung machte ihre engelgleiche Schönheit einen unbeschreiblichen Eindruck.

„Ich sehe sie immer noch vor mir," sagt ein italienischer Kritiker, „als Giovanna d'Arco, als welche sie mir in der großartigen Krönungsscene wie eine himmlische Vision erschien. In ihrer Rüstung, das Lilienbanner an die Brust gepreßt stand sie da, während unter den herrlich geschwungenen, langen Wimpern ihre Augen hervorglänzten, deren Blick in's innerste Herz hineindrang und die in jenem Augenblick mit dem Ausdruck gläubiger Inbrunst gen Himmel gerichtet waren . . ."

Der Frezzolini verdankte Verdi also in erster Linie den augenblicklichen Erfolg seiner Giovanna d'Arco. Mit diesem Werk erschien der Componist wiederum auf dem vornehmen, ruhmbedeckten Theater der Scala, welches ihm stets so lebhafte Theilnahme entgegenbrachte und das er trotzdem nie wieder mit einem neuen Stück betreten hat. Das mailändische Publicum bereitete ihm auch diesmal einen festlichen Empfang;

aber es unterliegt keinem Zweifel, daß in dieſem Falle die Künſtlerin das Kunſtwerk übertraf und daß das letztere ſeinen Erfolg lediglich der erſteren zu danken hatte. Es geht dies einerſeits ſchon daraus hervor, daß die Oper nur in Mailand eine freundliche Aufnahme fand; andererſeits ſcheint Verdi dies auch ſelbſt ſehr wohl erkannt zu haben. Als die Frezzolini nach Frankreich kam, hatte ihre Stimme bereits grauſame Einbuße erlitten, ſo daß ſie nicht mehr wagte, die außerordentlich anſtrengende Rolle zu übernehmen. Der Componiſt weigerte ſich daher hartnäckig, ſein Werk vor dem von ihm gefürchteten Pariſer Publicum aufführen zu laſſen, weil ihm die begeiſterte Künſtlerin zu demſelben fehlte. Erſt zwanzig Jahre ſpäter, als Adeline Patti ihre Triumphe in Paris feierte, willigte der Meiſter endlich in die Aufführung ſeiner Giovanna. Aber trotz der Mitwirkung der jungen Künſtlerin und des unleugbaren Einfluſſes, den ſie auf das Publicum ausübte, war der Erfolg nur ein äußerſt beſcheidener; nach einigen Aufführungen wurde das Werk vollſtändig aufgegeben. Von Giovanna d'Arco hat ſich faſt nur die Ouvertüre erhalten. Verdi ſetzte dieſelbe ſpäter an die Spitze ſeiner erſten franzöſiſchen Oper: Les Vêpres siciliennes und verwandte ſie dann noch einmal in ſeinem Aroldo.*)

*) Mit den Schwierigkeiten, welche den Opern Verdi's vor der Befreiung Italien's ſeitens der Cenſur bereitet wurden,

Ueber Alzira, welche am 12. Auguſt 1845 am Theater San-Carlo in Neapel geſpielt wurde, habe ich nichts mitzutheilen. Ich weiß nicht, ob das von Cammarano geſchriebene Libretto der Alzira von Voltaire entlehnt iſt; aber die Oper hatte kein Glück, obgleich ſie von der Tadolini, Fraschini und Coletti geſungen wurde.

Mit Attila, welcher am 17. März des folgenden Jahres an der Fenice in Venedig erſchien, treffen wir Verdi wieder in Geſellſchaft des Dichters Themiſtokles Solera. Obgleich glücklicher als Alzira erfreute ſich dennoch auch Attila keiner langen Popularität, aber in Venedig wurde er mit großer Wärme aufgenommen, vielleicht weil die Venetianer auch in dieſer Oper einen

---

könnte man ein Buch füllen. Hier noch ein Beiſpiel dazu: Am 26. October 1847 wurde am Theater Carolino in Palermo Verdi's Giovanna d'Arco gegeben, d. h. die Muſik der Oper wurde geſpielt. Die Polizei konnte ſich nicht entſchließen, dem Publicum die Geſtalt der Heldin vorführen zu laſſen, die einſt das franzöſiſche Volk zum Freiheitskampfe entflammte. Die Worte: Vaterland und Freiheit waren als gleichbedeutend mit dem Begriff des Umſturzes verpönt. Es mußte ein anderes Gedicht zu Verdi's Muſik geſchrieben werden: „Man hat die Dichtung geändert; die franzöſiſche Heldin iſt eine Landsmännin Sappho's geworden; in dem Stück, welches man der Muſik Verdi's angepaßt hat, heißt ſie Orietta di Lesbo. Dieſe Umwandlungen ſind nicht geeignet, der Partitur ein beſonderes Intereſſe zu verleihen; man ſollte derartige Unterſchiebungen niemals ohne Zuſtimmung des Componiſten vornehmen" (France musicale, 17. November 1847).

Vorwand zu patriotiſchen Anſpielungen fanden und gleichzeitig eine Gelegenheit, ihrem glühenden Verlangen nach Unabhängigkeit Ausdruck zu geben. Bei dem ſeit jener Zeit in Venedig berühmt gewordenen Verſe:

Cara patria già madre e regina
Di possenti e magnanimi figli!...

gerieth das Publicum in die lebhafteſte Aufregung, und als es dann ſpäter hieß:

Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me!

erhoben ſich ſämmtliche Zuſchauer in flammender Begeiſterung, und wie aus einem Munde ertönte der Ruf:

A noi! L'Italia a noi!

Außerhalb Italiens fand Attila eine wenig günſtige Aufnahme. In London, wo die Oper am 18. März 1848 aufgeführt und von Sophie Cruvelli, Gardoni, Belletti und Cuzzani geſungen wurde, fiel ſie gründlich durch, und ein Journal ſagte:

„Es iſt nicht die Schuld der Künſtler, wenn das Werk ein vollſtändiges Fiasco gemacht hat, obgleich es ein Verdienſt beſitzt, welches man nicht allen Werken des Componiſten nachſagen kann, nämlich kurz zu ſein. Man möge übrigens den Erfolg nach der Einnahme beurtheilen, die ſich auf acht Pfund Sterling belief.*) Einige Jahre ſpäter verlangte übrigens dieſes ſelbe

*) Gazette musicale, 26. März 1848.

Blatt mit einer gewiſſen Begeiſterung die Aufführung Attila's in Paris. Allerdings nur, um Sophie Cruvelli in dem Stücke zu ſehen, die, damals in dem vollen Glanze ihrer herrlichen Stimme und ihrer tadelloſen Schönheit ſtehend, in einem Theil des Stückes aufgetreten war und einen überwältigenden Erfolg damit erzielt hatte. Zu jener Zeit hatte ſich auf der italieniſchen Bühne in Paris eine Art künſtleriſchen Ringens zwiſchen dieſer mit Recht bewunderten Sängerin und einer andern höchſt beachtenswerthen Künſtlerin, Frau Anna von Lagrange entſponnen:

„Vielleicht," ſagte das betreffende Blatt, „iſt das Auftreten Sophie Cruvelli's in dem Prolog zu Attila lediglich dem Wunſche zuzuſchreiben, ihrer Nebenbuhlerin nicht den letzten Triumph zu laſſen. Ihr letztes Auftreten war wie ein meteoriſches Lebewohl. Welche hinreißende Heldin, welche herrliche Kriegerin! Dieſe Johanna hätte ſich nicht verbrennen laſſen! Wir hatten ſchon in Nabucco geſehen, mit welcher Haltung ſie die Waffen trug; in Attila iſt ſie noch ſchöner. Wir verlangen den ganzen Attila, damit Sophie Cruvelli uns die Rolle der Odabella zu Ende ſinge. Wir halten ſie für verpflichtet, im nächſten Jahre zurückzukehren, nur um ſich ihrer Verpflichtungen gegen uns zu entledigen."*) Attila wurde nicht aufgeführt; aber es war einen Augen-

*) Gazette musicale, 29. Mai 1853.

blick die Rede davon, das Werk für die Große Oper zu überſetzen, als der Troubadour ſeine außerordentlichen Erfolge auf dieſer Bühne feierte. Die Oper wurde jedoch nie in Paris gegeben, weder an der Großen Oper noch anderswo.*)

Wir kommen nunmehr zu einem der intereſſanteſten Werke Verdi's, welches in Italien eine ſehr günſtige Aufnahme fand, während es im Auslande nie beſonders glücklich war. Ich meine Macbeth, eine Oper, die an der Pergola in Florenz am 14. März 1847, alſo ein Jahr nach Attila aufgeführt wurde. Bevor ich auf die Geſchichte dieſes Werkes eingehe, möchte ich die bezüglich deſſelben ſeitens eines andern berühmten Künſtlers gemachten Aufzeichnungen über Verdi erwähnen, nämlich des von einer alten, ſeit langer Zeit in Italien anſäſſigen, franzöſiſchen Familie abſtammenden Bildhauers Giovanni Dupré.

Dupré war ein ausgezeichneter Künſtler, der ſich durch verſchiedene hervorragende Werke wie ſeinen Kain, ſeinen Abel, ſeine Pietà u. a. bereits einen Namen gemacht hatte. Er war Ritter der Ehrenlegion, correſpondirendes Mitglied der Academie der ſchönen Künſte in Paris und gehörte zu den glühendſten Bewunderern Verdi's. Wie alle ſeine Landsleute war er begeiſtert für die Muſik, und da er ſich gerade in

*) Vergl. Scudo, L'Année musicale, 2. Jahrgang. S. 117.

Florenz befand, als der Urheber von Nabucco in dieſer Stadt eintraf, um ſeinen Macbeth in Scene zu ſetzen, erwachte in ihm der Wunſch, den um drei oder vier Jahre älteren Meiſter kennen zu lernen. In einem intereſſanten Buche, dem wir die nachſtehende kleine Schilderung entnehmen, erzählt er ſelbſt, in welcher Weiſe er die Verbindung mit ihm angeknüpft hat:*)

Giuſeppe Verdi kam damals nach Florenz, um ſeinen Macbeth in Scene zu ſetzen; wenn ich nicht irre, war es das erſte Mal, daß er in unſerer Stadt weilte. Sein Ruf war ihm vorausgegangen, und auch ich gehörte zu den Anhängern ſeiner bis dahin bekannten Werke Nabucco, I Lombardi, Ernani und Giovanna d'Arco. Seine Feinde, deren er natürlich viele hatte, ſagten von dem Künſtler, er ſei eine gewöhnliche Natur und der Zerſtörer des ſchönen italieniſchen Geſanges; den Menſchen bezeichneten ſie als einen ungeleckten Bären, voll Stolz und Hochmuth, der es verſchmähe, mit irgend Jemand in artiger Weiſe zu verkehren. Ich wollte mich auf dem zuverläſſigſten Wege überzeugen, ob dieſes Gerede begründet ſei und ſchrieb daher folgendes Billet: „Giovanni Dupré bittet den ſehr verehrten Maeſtro Verdi, ihm ganz nach Belieben einen Beſuch in ſeinem Atelier abzuſtatten, wo er im Begriff iſt, die letzte Hand an ſeinen Kain zu legen, den er ihm vor der Abſendung gern zeigen möchte.“ Um mir ein ganz ſicheres Urtheil bilden zu können, trug ich den Brief ſelbſt hin und ſtellte mich als einen Schüler des Künſtlers vor. Er empfing mich ſehr artig, las den Brief und wandte ſich dann zu mir.

„Sage Deinem Herrn, ich laſſe ihm ſehr danken und würde ihn ſo bald als möglich beſuchen, denn ich habe ſelbſt ſchon lange den Wunſch gehegt, einen Künſtler ....“ u. ſ. w.

---

*) Pensieri sull' arte e Ricordi autobiografici di Giovanni Dupré. — Firenze, successori Lemonnier, 1879.

„Wenn Ihnen daran liegt, Signor Maeſtro," erwiderte ich, „den jungen Bildhauer ſo ſchnell als möglich kennen zu lernen, ſo haben Sie jetzt die beſte Gelegenheit dazu, denn ich bin es ſelbſt."

„So kann ſich auch nur ein Künſtler einführen," antwortete er, indem er mir mit einem liebenswürdigen Lächeln die Hand drückte.

Wir plauderten lange mit einander, und er zeigte mir verſchiedene Empfehlungsbriefe, u. a. ſolche an Capponi,*) Giuſti und Niccolini,**) der für Giuſti beſtimmte war von Manzoni.***) Während der Zeit ſeiner Anweſenheit in Florenz ſahen wir uns faſt täglich. Wir machten zuſammen Spaziergänge in die Umgegend, d. h. wir beſuchten die Familie Ginori, Fieſole und die Torre del Gallo. Wir bildeten eine kleine Gruppe von vier oder fünf Perſonen: Andrea Maffei, Manara, der ſpäter in Rom ſtarb, Giulio Piatti, Verdi und ich. Abends geſtattete er wohl dem einen oder andern von uns, der Probe ſeines Macbeth beizuwohnen. Sehr häufig beſuchte er mich mit Maffei in meinem Atelier. Er fand außerordentlichen Geſchmack an der Malerei und Bildhauerkunſt und ſprach darüber mit ungewöhnlichem Verſtändniß. Namentlich bewunderte er Michel Angelo, und ich erinnere mich, daß er in einer unterhalb Fieſole an der alten Straße gelegenen Capelle, die eine ſchöne Samm-

---

*) Der Marquis Gino Capponi, Politiker und Schriftſteller erſten Ranges, ſtammte aus einer der älteſten und vornehmſten Familien in Florenz, welche ſ. Z. mit den Medici's rivaliſirte. Beſonders ragte er als Patriot und Hiſtoriker hervor; er ſtarb im Jahre 1876.

**) Giuſeppe Giuſti und Giovan-Battiſta Niccolini, zwei bedeutende Dichter des neuen Italiens; beide waren mit Capponi eng befreundet und ebenſo warme Patrioten als dieſer. Verdi ſchloß namentlich mit Giuſti eine ſehr innige Freundſchaft.

***) Aleſſandro Manzoni, der unſterbliche Verfaſſer der Verlobten (I Promessi sposi).

lung von Kunstwerken enthält, eine Viertelstunde auf den Knieen lag, um den Vordergrund eines Altars zu betrachten, den man Michel Angelo zuschreibt.

Ich wollte sein Porträt modelliren; aber in Folge von Umständen, die von unserm beiderseitigen Willen unabhängig waren, gelangte der Plan nicht zur Ausführung. Ich mußte mich daher begnügen, seine Hand abzuformen, die ich dann später in Marmor nachbildete und der Philharmonischen Gesellschaft von Siena, der ich seit 1843 angehöre, dedicirte. Die Hand Verdi's ist in schreibender Haltung dargestellt; als ich den Guß abhob, blieb die Feder in diesem stecken und dient heute zu einer von mir gefertigten kleinen Skizze des frommen Antoninus.

Er schien mit meinem Kain sehr zufrieden zu sein; der fast wilde Stolz desselben war ganz nach seinem Herzen. Wie ich mich erinnere, suchte Maffei ihn zu überzeugen, daß sich aus dem Kain Byron's, den der Dichter damals gerade übersetzte, mit Rücksicht auf die Situationen und Contraste, in denen das Genie und das Temperament Verdi's sich zu bewegen liebten, ein sehr ausdrucksvolles Drama machen ließe. Der sanfte, fromme Charakter Abel's im Gegensatze zu dem beim Anblick des vom Himmel gnädig aufgenommenen Abel'schen Opfers von wildem Haß und Neid ergriffenen Kain; der Contrast zwischen ihren beiden Charakteren, Abel, der seinen Bruder liebkost und ihm von Gott spricht, während Kain seine sanften Worte verächtlich zurückweist und sich schließlich in Gotteslästerungen ergeht; der Chor der Engel im Himmelsraum und der Chor der Dämonen unter der Erde; wie Kain von Zorn geblendet, seinen Bruder erschlägt und die Mutter auf seinen Hilferuf herbeieilt, ebenso der Vater und die junge Gattin Abel's, ihr Schmerz bei dem Tode dieses Gerechten und ihr Abscheu vor dem Mörder; die qualvollen Gewissensbisse Kain's und schließlich sein Fluch, — alles dieses bildete in seiner Gesammtheit einen Vorwurf, der in jeder Weise Verdi's dramatischem Genie entsprach. Zu jener Zeit war dieser auch ganz und gar von dem Gedanken eingenommen; gleichwohl aber hat er denselben, jedenfalls aus guten Gründen, nicht zur Ausführung gebracht. Vielleicht war die Nacktheit eine Klippe; aber aus Thierhäuten lassen sich äußerst malerische Trachten herstellen. Er hätte den Gegenstand

unter allen Umständen in Musik setzen können, denn gerade Kain lieferte ihm äußerst wirkungsvolle Situationen, in denen er sein bewundernswerthes Talent voll hätte zur Geltung bringen können. Der Künstler, welcher die tiefen, ernsten Melodieen zu Nabucco, die wehmüthigen Gesänge des Troubadour's und der Traviata und das Localcolorit, den Charakter und die wunderbaren Harmonien zu Aïda fand, durfte sich auch an Kain wagen. Wenn Verdi eines Tages diese Zeilen lesen sollte, wer weiß?..."

Wie ich vermuthe, denkt Verdi schon lange nicht mehr an Kain, aber mit seinem Macbeth trug er in Florenz einen großen Erfolg davon, den seine Hauptdarstellerin, die Barbieri-Nini, die als Lady Macbeth wirklich Vorzügliches leistete, oft zu einem förmlichen Triumph gestaltete. Die andern Rollen befanden sich in den Händen von Brunacci, Varesi und Benedetti.*)

*) In einem von der Gazette musicale vom 27. März 1847 veröffentlichten Briefe über den gegenwärtigen Stand der Musik in Italien, in welchem der Schreiber die warme Aufnahme Macbeth's durch die Florentiner bestätigte, las man u. a. das Folgende: — „... Ich sage blinde Bewunderer; ich wünschte, ich hätte ein stärkeres Wort dafür, denn glaubst Du wohl, daß man in Mailand eine Lithographie gedruckt hat, welche Verdi darstellt, wie er die früheren Componisten unter seinen Schritten zermalmt, und mit einem Fuße über dem Kopfe Rossini's steht?... Wie sehr mag dieser gelacht haben, wenn er das Bild gesehen hat! Wenn er rachsüchtig hätte sein wollen, so konnte er es einrahmen lassen und in seinem Salon aufhängen; aber weder ihm noch sonst Jemandem wird es einfallen, einen Meister wie Verdi mit einer derartigen Geschmacklosigkeit in Verbindung zu bringen. Diesen kann also die Lächerlichkeit an der Sache in keiner Weise treffen.

Mit Rückſicht auf den Stoff ſollte man es eigentlich kaum glauben, daß auch Macbeth, welcher kurz vor Ausbruch der Revolution in Venedig gegeben wurde, dort faſt Unruhen hervorrief und ebenſo wie Attila die Urſache lärmender, patriotiſcher Kundgebungen wurde. Dennoch iſt die Thatſache buchſtäblich wahr. Zu jener Zeit, als die Aufregung der Italiener bis in's Maßloſe geſtiegen war, wurde alles am Theater zu Anſpielungen benutzt, das Publicum ließ ſich keine Gelegenheit entgehen, um ſeine Gefühle kund zu geben.

Ein ſpaniſcher Tenor, Namens Palma, deſſen für die Freiheit begeiſtertes Herz mit dem der Bevölkerung in gleicher Wärme ſchlug, ſpielte den Macduff in Venedig und hatte im dritten Act die folgenden berühmten Verſe zu ſingen:

„La patria tradita
Piangendo c'invita:
Fratelli, gli oppressi
Corriamo a salvar.“*)

Flammenden Blickes, die dreifarbige Cocarde am Hute, ſang Palma die Verſe mit ſolcher Kraft und Wärme und ſo zündender Begeiſterung, daß das ganze Haus electriſirt wurde. Das Publicum berauſchte ſich

*) „Das verrathene Vaterland ruft uns weinend zu Hilfe. Brüder, laßt uns eilen, die Unterdrückten zu befreien!“

an ſeinen kraftvollen Tönen, es fiel im Chorus mit ein und verſtieg ſich ſogar dazu, patriotiſche, in dieſem Falle natürlich „aufrühreriſche“ Rufe auszuſtoßen. „Die Verſe,“ ſo ſagt ein Italiener, „ſchienen der Funke zu ſein, welcher die Mine entzündete.“ Die Sache wurde ſo ernſt, daß die Polizei ſich ſchließlich genöthigt ſah, mit öſterreichiſchen Grenadieren einzuſchreiten, um die Ordnung wieder herzuſtellen.*)

Bei Gelegenheit der Erfolge Macbeth's in Florenz empfing Verdi von ſeinen Landsleuten, die in dieſer Beziehung allerdings etwas verſchwenderiſch ſind, die erſte öffentliche Huldigung. Der junge Fürſt Joſeph Poniatowski, ein dilettantiſcher Componiſt, naturaliſirter Toskaner und ſpäter franzöſiſcher Bürger und Senator des zweiten Kaiſerreichs, überreichte ihm im Namen „mehrerer ſeiner Verehrer“ einen goldenen Lorbeer-

*) Es dürfte wenig bekannt ſein, daß der Verfaſſer der beiden Strophen dieſes Gedichtes kein geringerer iſt als Andrea Maffei, der Freund Verdi's. Der Letztere hatte ihn gebeten, ihm ein Libretto zu ſchreiben; aber Maffei hatte ſich wohl gehütet, dieſem Wunſche Folge zu geben, da er wußte, daß er nicht im Stande war, ſich den Anforderungen Verdi's zu beugen. Um ihm aber gefällig zu ſein, ſchrieb er ihm nicht nur „La Patria tradita“, ſondern auch noch den Chor der Zauberinnen, der Verdi zu einer ſo ſeltſamen, maleriſchen und farbenprächtigen Muſik begeiſterte. Der Chor Maffei's mit ſeiner lebhaften und ausdrucksvollen Poeſie bildet natürlich einen gewaltigen Contraſt zu den ſchwächlichen Verſen, zu denen der gute Piave ſich aufgeſchwungen hatte.

kranz, von dem jedes Blatt den Titel eines seiner Werke trug.

Wenn Macbeth namentlich in Folge der eigenthümlichen Umstände, welche ich soeben erzählt habe, bis zu einem gewissen Grade in Italien populär wurde, so erreichte er doch nicht den glänzenden, nachhaltigen Erfolg, wie andere Werke des Meisters. Noch weniger glücklich war er im Auslande, und in Frankreich war ihm auch unter einer andern Form das Glück nicht hold. Am 21. April 1865 wurde er an dem damals blühenden und von dem allgemeinen Wohlwollen getragenen „Théâtre-Lyrique“ gegeben. Es handelte sich nicht um eine einfache Uebersetzung, sondern um eine speciell der französischen Bühne angepaßte Bearbeitung. Das neue Libretto war von Nuitter und Beaumont, und der Componist hatte in dem Wunsche, dem Pariser Publicum zu gefallen, sein Werk nicht nur noch einmal überarbeitet, sondern sogar die Hälfte der Partitur neu geschrieben. Die neuen Partien waren von hervorragender Schönheit, in ihrer Gesammtheit höchst ergreifend und machtvoll. Dennoch erzielte Macbeth trotz dieser glänzenden Eigenschaften und einer vorzüglichen Darstellung durch drei ausgezeichnete Künstler, nämlich Frau Rey-Balla, und die Herren Ismael und Montjauze, in seiner neuen Bearbeitung zwar einen freundlichen aber keinen nachhaltigen Erfolg. Als die Novität einmal erschöpft

war, gerieth sie bald in Vergessenheit. In Italien hat man seit jener Zeit bald die eine, bald die andere Ausgabe gespielt.*)

*) Die Partitur seines Macbeth hatte Verdi seinem Wohlthäter Antonio Barezzi gewidmet und zwar mit folgenden Worten:

„Mein lieber Schwiegervater!

Es hat mir immer am Herzen gelegen, Dir, meinem Vater, Freunde und Wohlthäter eine Oper zu widmen, bisher wurde ich jedoch durch gebieterische Umstände daran verhindert. Jetzt aber, wo ich dazu in der Lage bin, widme ich Dir meinen Macbeth, der mir von meinen Werken besonders werth ist. Er kommt vom Herzen, möge er Dir zu Herzen gehen.

Dein Dich sehr liebender

Giuseppe Verdi."

VII.

Der Name Verdi's hatte nicht nur sehr bald die Theilnahme der Italiener, seiner Landsleute erweckt, sondern auch die Aufmerksamkeit des Auslandes rege gemacht. Frankreich, welches niemals zögert, fremden Ruhm zu begrüßen, wartete nicht lange, um dem jungen Meister einen Empfang zu bereiten. Es öffnete den Lombardi unter dem Titel Jerusalem seine erste, lyrische Bühne; man hat gesehen, mit welchem Erfolg. England seinerseits bat den Componisten ebenfalls um ein Werk, und Verdi schrieb aus dieser Veranlassung die Partitur zu I Masnadieri (die Räuber). Director der großen italienischen Oper in London (Her Majesty's theatre) war zu jener Zeit der berühmte Lumley. Es scheint, daß der Stoff der neuen Oper zuerst dem König Lear entnommen werden sollte, allein

bald verzichtete man auf dieſen Plan, da derſelbe der Liebe, dieſem Hauptfactor in einem lyriſchen Werk, nicht genug Spielraum bot. Shakeſpeare mußte daher Schiller weichen, und man entſchloß ſich, aus einem der Werke des letzteren die Handlung zu wählen, welche Verdi in Muſik ſetzen ſollte. Einer der feinſinnigſten Schriftſteller Italiens, Andrea Maffei, der Ueberſetzer Geßner's, Milton's und Thomas More's, hatte ſich endlich doch entſchloſſen, ſeine Muſe in den Dienſt ſeines Freundes zu ſtellen und entnahm das Libretto Schiller's Räubern. Nach kurzer Zeit hatte Verdi ſeine Partitur vollendet, und am 22. Juli 1847 wurden die Masnadieri unter ſeiner eigenen Leitung in London aufgeführt. Trotz des ſcheinbaren Enthuſiasmus bei der erſten Vorſtellung war die Oper nicht beſonders glücklich. Der folgende, der Gazette musicale vom 1. Auguſt 1847 entnommene Londoner Bericht, läßt darüber keinen Zweifel:

I Masnadieri iſt bekanntlich der Titel der neuen Oper, welche Verdi kürzlich am Theater Ihrer Majeſtät zur Aufführung gebracht hat. Weniger bekannt dürfte es dagegen ſein, daß das Stück eine Nachahmung der „Räuber" von Schiller iſt. Ein anderer Titel und ein anderer Stoff wären mir, offen geſtanden, lieber geweſen. Ich entſinne mich, daß Mercadante vor etwa zwölf oder dreizehn Jahren denſelben Stoff bearbeitete und kein Glück damit hatte. Er hatte die Partitur ſeiner Briganti für die italieniſche Oper in Paris geſchrieben, wie Verdi die ſeine für London.*) Ich

*) Die Oper Mercadante's wurde am 22. März 1836 in Paris aufgeführt.

werde nie den ungeheuren Heiterkeitserfolg vergessen, den Lablache erzielte, als er sich aus dem dunklen Thurm hervorschleppte, in dem er jahrelang gehungert und gedurstet haben sollte! ... Einen andern Eindruck hat die Musik Mercadante's nicht hinterlassen. *) Was die Musik Verdi's betrifft, so gestehe ich unumwunden, daß ich zu denjenigen Kritikern gehöre, die weit entfernt sind, dieselbe als sein Meisterwerk zu betrachten, und ich brauche Ihnen wohl nicht erst zu sagen, was ich im allgemeinen von den Meisterwerken Verdi's halte. Paris und London stimmen in dieser Beziehung vollständig überein. Der Meister hat in der einen Stadt nicht mehr Glück gehabt wie in der andern. Möge es Vorurtheil, schlechter Geschmack, Ungerechtigkeit sein, wie gewisse Leute behaupten, meinetwegen, ich habe keine Lust, ihnen zu widersprechen. Es steht ihnen vollkommen frei, sich auf die Zukunft zu berufen; ich beschäftige mich nur mit der Gegenwart.**)

Aber die Gegenwart, wird man mir antworten, ist ein ungeheurer Erfolg, ein gewaltiger Eindruck, ein Enthusiasmus ohne Gleichen! Haben Sie denn die donnernden Bravo's nicht gehört, die in demselben Augenblick begannen, als Verdi, den Tactstock in der Hand vor dem Orchester erschien, und die erst aufhörten, als der Vorhang gefallen war? Rechnen Sie den Sturm der Hervorrufe für nichts, mit denen Jenny Lind, Gardoni, Lablache und Coletti überschüttet wurden? Mein Gott, ja ich habe alles gesehen, alles gehört und auch alles in Erwägung gezogen; aber ich bin an alle diese Dinge so gewöhnt, daß es

---

*) Lablache war von Statur ein Herkules und von entsprechendem Leibesumfang. Ein seltsames Spiel des Zufalls wollte es, daß er auch in den Masnadieri dieselbe Rolle spielte, welche er schon in den Briganti inne gehabt hatte.

**) Es ist allerdings wahr, daß trotz des Interesses, welches mit dem Namen Verdi verknüpft war und trotz der fast leidenschaftlichen Neugier, welche die bei seinen Landsleuten errungenen Erfolge hervorriefen, die ersten Werke des Meisters auf unserer italienischen Bühne mit außerordentlicher Zurückhaltung aufgenommen waren. Es begreift sich dies aber, wenn man erwägt, daß die ersten Werke bei weitem nicht die besten waren.

mir mit dem besten Willen nicht möglich ist, mich vollständig von ihnen täuschen zu lassen. Hatte es Mithridates doch sogar so weit gebracht, daß kein Gift ihm mehr etwas anzuhaben vermochte.

. . . Das musikalische System Verdi's ist bekannt; es hat noch kein italienischer Componist existirt, der weniger als er im Stande gewesen wäre, das hervorzubringen, was man im gewöhnlichen Leben eine Melodie nennt.*) Zieht man hier noch in Betracht, daß er nie eine Ouvertüre schreibt, so wird man ermessen können, wie es mit seiner Inspiration und seinen wissenschaftlichen Fähigkeiten bestellt ist. Auch seine neue Oper hat wie gewöhnlich keine Ouvertüre; dagegen besitzt sie eine Art Introduction, deren einer Satz von dem Violoncello Piatti's meisterhaft wiedergegeben wurde. Der erste, hinter den Couliſſen gesungene Chor der Räuber enthält nichts Bemerkenswerthes; ich würde dasselbe von dem Liede Carlo's: O mio castel paterno sagen, wenn Gardoni es nicht sehr schwungvoll und mit vieler Wärme gesungen hätte. Gardoni spielte den trotz seiner Verbrechen ritterlichen Bruder, den heldenmüthigen Räuber, während Coletti den falschen, heuchlerischen Bruder darstellte. Der letztere singt ebenfalls ein Lied mit obligater Violoncellobegleitung, und nach ihm erscheint Jenny Lind als Amalia, eingeführt durch eine kleine Composition für Blasinstrumente, welche besser ist als das unmittelbar folgende: Lo sguardo avea degli angeli. Jenny Lind ist wirklich zu beklagen, daß sie gezwungen ist, eine solche Arie zu singen, welche weder für ihre Stimme noch überhaupt für die irgend einer andern Person paßt. Dem Duett zwischen dem Vater Maximilian Moor und Amalia zolle ich gern volles Lob. Der Vater war Lablache, Amalia wurde von Jenny Lind dargestellt; man begreift also, daß das Duett mit seltener Vollkommenheit gesungen wurde. Das den Act schließende Quartett enthält ebenfalls sehr hübsche Sachen: Sänger wie Componist wurden stürmisch gerufen.

---

*) So seltam es auch erscheinen mag, so bleibt es doch Thatsache, daß man Verdi lange Zeit die Gabe der Melodie nicht zuerkennen wollte.

Der zweite Act enthält die Hauptnummer, die große von Jenny Lind gesungene Scene, in der Verdi, wie ich zugeben muß, in Bezug auf Vocalmusik mehr als gewöhnlich geleistet hat. Das Stück beginnt mit einem sehr ausdrucksvollen Largo: Tu del mio Carlo al seno und endet mit dem triumphirenden: Carlo vive. Man muß Jenny Lind in den beiden so sehr gegen einander abstechenden Partien dieser Scene gehört haben, wie sie bei der Nachricht, daß Carl noch lebt, vom tiefsten Schmerz zur höchsten Freude übergeht, um sich eine Vorstellung machen zu können von dem Talent, welches sie entwickelt und von dem Eindruck, den sie damit hervorbringt. Es ist unmöglich, die dramatische Energie noch höher zu steigern und zu gleicher Zeit eine so vollendete Meisterschaft in den Feinheiten der Kunst an den Tag zu legen. Bei dieser Scene gerieth das Publicum außer sich; das ganze Haus erhob sich, um die Sängerin zu einer Wiederholung zu zwingen, und so anstrengend, ja fast unmöglich eine solche Kraftprobe auch sein mochte, Jenny Lind mußte sich wohl oder übel dazu entschließen; sie mußte ihren Triumph geduldig hinnehmen und zufrieden sein, daß sie ihn nur zu Ende führen konnte.

Diesem Liede folgt ein Duett zwischen Amalia und Franz; sodann hört man verschiedene Chöre der Räuber, die Musard'schen Quadrillen gleichen, und damit schließt der zweite Act. Es giebt dann noch einen dritten Act, und nach dem dritten einen vierten; aber es sei mir gestattet, darüber zu schweigen, man fühlt, daß das Stück von Scene zu Scene schwächer wird; ich würde mich zu oft wiederholen müssen, was für die Leser, wie für mich gleich langweilig wäre. Das von Jenny Lind, Lablache und Gardoni gesungene Schlußtrio ist nur der Mondschein des Schlußtrios von Ernani, wenn man diese Oper überhaupt als Sonne gelten lassen will . . .

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Erfolg der Masnadieri ein durchaus negativer war. Man wird dies auch in den folgenden Zeilen des Court Journal in London bestätigt finden, aus denen hervorgeht, daß

das Werk bereits nach drei Vorstellungen von dem Repertoire verschwand: — „Der Mißerfolg der Verdi'schen Oper I Masnadieri wird durch das Verschwinden des Theaterzettels bestätigt. Nachdem sie am Sonnabend zum zweiten Male mit Verdi als Dirigenten aufgeführt war, wurde sie am Donnerstag noch einmal unter Balfe's Leitung gespielt. Ein eingehenderes Studium der Musik bestätigte lediglich die ersten Eindrücke, welche die Schwäche derselben in uns zurückgelassen hatte, und wir bedauern, daß Herr Lumley Zeit und Mühe um eine Sache von so geringem Werthe vergeudet hat. Verdi hat England verlassen, wie man annehmen muß, tief verstimmt über die Einfältigkeit der Londoner Kenner, welche sein Werk als unter der Mittelmäßigkeit stehend, ohne Weiteres verdammten."

So begründet dies Urtheil auch sein mochte, es bleibt mit Rücksicht auf die Bedeutung des Componisten immerhin zu bedauern, daß es in so brutaler Form ausgesprochen wurde. Wie dem auch sei, der Mißerfolg der Masnadieri ist unbestreitbar und wird zum Ueberfluß noch durch die Thatsache bestätigt, daß die Oper selbst in Italien niemals irgend welchen Erfolg zu erzielen vermochte. Ebenso wenig war sie in Frankreich glücklicher, wo sie übrigens unter wenig günstigen Umständen auf einer Bühne zur Aufführung gelangte, deren Verhältnisse bei Weitem nicht den Anforderungen des Werkes entsprachen. Am 3. Februar 1870 wurde

die Ueberſetzung der Masnadieri unter dem Titel „Les Brigands“ auf dem inzwiſchen eingegangenen, kleinen Theater des Athenäum gegeben; dieſelbe erlebte nur wenige Wiederholungen.*)

Als Verdi ſich von Italien nach London begab, um ſein Werk mit den dortigen Künſtlern einzuſtudiren, hatte er vorher einige Tage in Paris verweilt und daſelbſt ſeine Vorkehrungen für die demnächſtige Aufführung von „Jerusalem“ getroffen. Er kehrte bald dorthin zurück, um die letztgenannte Oper in Scene zu ſetzen und dachte erſt an die Rückkehr in ſein Vaterland, als nach einigen Monaten die Märzrevolution vom Jahre 1848, der die Pariſer vorangegangen war, in Italien ausbrach. Er reiſte nach Mailand ab in der Hoffnung, die Stadt, die ihm von jeher ſehr am Herzen lag und in der er ſeine erſten Triumphe gefeiert hatte, frei zu finden. Aber ſchon in Lyon erhielt er die ſchmerzliche Nachricht von dem Umſchwunge des Anfangs günſtigen Verlaufes der Inſurrection.

„Ich hoffe, daß Ihr wenigſtens Eure Schuldigkeit gethan habt,“ ſchrieb er ſchmerzlich bewegt an den Freund, welcher ihm die Nachricht mitgetheilt hatte. Nach einem nur ganz kurzen Aufenthalt in Italien kehrte er nach Paris zurück und ließ ſich in Ranelagh nieder, das in der Hitze des Sommers einen höchſt an-

*) Die Ueberſetzung war von Jules Ruelle.

genehmen Aufenthalt bot. Hier schrieb er zwei neue Opern, zu denen er sich inzwischen verpflichtet hatte, die eine „Il Corsaro“ für Triest und die andere „La Battaglia di Legnano“ für Rom.

Zu jener Zeit hätte nicht viel gefehlt, so wäre Verdi Capellmeister geworden; nur die Hartnäckigkeit eines seiner Verleger verhinderte ihn, die glänzenden Vorschläge, welche ihm in dieser Richtung gemacht waren, anzunehmen. Die Sache verhielt sich folgendermaßen: Lumley, der Director von Her Majesty's theatre in London, an dem kürzlich die Masnadieri aufgeführt worden waren, sah sich einer gefährlichen Concurrenz gegenüber. Im Covent-Garden war eine zweite italienische Bühne eröffnet und der Director derselben hatte den genialen Einfall gehabt, ihm mittelst goldener Schlingen seinen Capellmeister, den verdienten und mit Recht hochangesehenen Michael Costa, wegzukapern. Lumley seinerseits wollte ebenfalls mit einem Gewaltstreich antworten und ließ Verdi ein dreijähriges Engagement als Capellmeister an seinem Theater anbieten, mit dem verlockenden Zusatze, daß der Componist jedes Jahr eine neue Oper für dasselbe schreiben sollte. Das Anerbieten war im höchsten Grade verführerisch, und Verdi hatte große Lust, es anzunehmen; andererseits hatte er aber auch einen Vertrag mit einem italienischen Verleger, Francesco Lucca abgeschlossen, der ihn verpflichtete, für diesen zwei Opern

zu schreiben. Die eine derselben, I Masnadieri, war bereits abgeliefert; aber die zweite war noch zu schreiben, und Lucca, der bezüglich derselben bereits mit verschiedenen Theatern Verträge abgeschlossen hatte, konnte Verdi nicht von seinen Verpflichtungen entbinden; der Letztere sah sich also genöthigt, den Vorschlag Lumley's abzulehnen. Ein wenig verstimmt und außerdem noch leidend, setzte er für Lucca den Text zu Il Corsaro in Musik, weigerte sich aber, die Oper einzustudiren und erhielt gleichwohl das vertragsmäßige Honorar von zwanzigtausend Francs für das Werk ausgezahlt. Gleich nach Il Corsaro componirte er die Battaglia di Legnano, um die das Theater Argentina in Rom ihn gebeten hatte.

Sein Freund Piave hatte Stoff und Titel des Corsaro der Byron'schen Dichtung entlehnt. Bei ihrem Erscheinen auf dem Großen Theater in Triest am 25. October 1848 blieb die Oper trotz der vorzüglichen Besetzung — zu den mitwirkenden Künstlern gehörten u. a. die Barbieri-Nini, die Rampazzini, Fraschini und De Bassini — ohne jeden Erfolg. Es wird versichert, daß der Componist selbst nie mit seinem unter höchst mißlichen Verhältnissen entstandenen Werke zufrieden war und ziemlich schlecht auf dasselbe zu sprechen ist. Einige Monate später, am 27. Januar 1849 gab er in Rom seine Battaglia di Legnano. Gesungen von der De Giuli, Fraschini und Collini, war diese Oper

wenigſtens Anfangs mehr vom Glück begünſtigt; ihr ſpäteres Schickſal war kaum glücklicher wie das ihrer Vorgängerin. Der augenblickliche Erfolg war in erſter Linie der im höchſten Grade erregten Stimmung der Italiener und dem patriotiſchen Stoffe zu verdanken.

Es iſt übrigens nicht unintereſſant, zu ſehen, was aus dieſer Veranlaſſung über den politiſchen Charakter von Verdi's Talent geſchrieben wurde. In ſeinen Studien über den Meiſter berührt Baſevi dieſe Frage beiläufig, indem er einen kurzen Vergleich zwiſchen Roſſini und Verdi bezüglich ihrer künſtleriſchen Natur anſtellt: — „Dieſes große Genie" (Roſſini), ſagt er, „begann ſeine glänzende Laufbahn zu einer Zeit, wo Italien und mit ihm Europa von den Napoleoniſchen Kriegen ermüdet, lebhaft den Frieden wünſchte. Roſſini's Genius iſt gleichzeitig friedlich und kriegeriſch: kriegeriſch durch die von den Ereigniſſen zurückgelaſſenen tiefen Eindrücke; friedlich durch die Wünſche der Seele. Die Muſik Roſſini's iſt ungezwungen, freimüthig, offen, ungeſtüm und voll Begeiſterung, wie ein Soldat und zugleich fröhlich, heiter, liebenswürdig und ſinnlich wie ein Epicuräer. Der Schwan von Peſaro repräſentirte mit gutem Recht ſeine Zeit . . . Verdi kann als der Gegenpol Roſſini's betrachtet werden, wie denn auch ſeine Zeit das Gegentheil von der des Erſteren iſt. Roſſini's Bewunderung begann während des Ueberganges aus einer Periode politiſcher Convulſionen in

eine Aera des Friedens und der Ruhe; Verdi trat auf, als die Völker des friedlichen Lebens müde, sich anschickten, von Neuem auf's Gerathewohl in das stürmische Meer der politischen Zuckungen hineinzusteuern. Mit demjenigen Rossini's verglichen ist Verdi's Talent ebenfalls freimüthig, ungezwungen und ungestüm wie ein Soldat; aber es unterscheidet sich von demselben insofern, als es schroff, aufbrausend, reizbar, düster oder krampfhaft-fröhlich ist wie ein Hypochonder ... Verdi, der seit 1842 allein in Italien regiert hat, darf mit Recht als der Repräsentant des musikalischen Geschmackes seiner Zeit bezeichnet werden. Als solcher war er berufen, eine Oper zu schreiben, die mit der veränderten Stimmung der Gemüther im Jahre 1848 im Einklang stand; und so geschah es ... die Wehen Italiens gingen ihrem Ende entgegen, als im Januar 1849 die Battaglia di Legnano in Rom inscenirt wurde."*)

Andererseits glauben wir auch die folgenden Zeilen unsern Lesern nicht vorenthalten zu sollen. Dieselben sind dem italienischen Journal Il Pungolo entnommen und stammen aus der Zeit, als zu Ende des Jahres 1861 die Battaglia di Legnano, welche bis dahin noch nicht in Mailand gespielt worden war, zum ersten Male an der Scala gegeben wurde (23. November).

Die Musik der Battaglia di Legnano ist sicherlich nicht die beste von Verdi's Arbeiten. Es fehlt ihr das, was ihren

*) Studia sulle opere di Giuseppe Verdi; pp. 148—150.

charakteriſtiſchen Werth ausmacht, das Localcolorit und auch noch etwas Anderes, der Zuſammenhang, die Uebereinſtimmung, welche ſeine verſchiedenen Werke wie eine logiſche Reihe muſikaliſcher Ideen erſcheinen laſſen, die in ihrer raſchen Folge ſo eng mit einander verbunden ſind, daß man nicht eine einzige von ihnen verſchieben oder ändern darf, ohne den ganzen Gedanken in ſeiner Entwickelung zu unterbrechen.

In der Battaglia di Legnano ſieht man gewiſſermaßen die Nähte der verſchiedenen Stücke und ſo deutlich, daß die Oper oft wie eine aus einzelnen Fragmenten zuſammengeſetzte Muſik erſcheint. Es iſt in Summa eine actuelle Muſik mit allen Fehlern ihrer Gattung: der Satz iſt volltönig und wortreich, aber hohl; das Gefühl wird durch Declamation, die Wärme durch Pathos, die wahre Größe durch ſchwülſtigen Bombaſt, die Ueberzeugung durch Künſtelei erſetzt.

Es wäre ein intereſſantes Studium für die Kritik, die Gründe aufzuſuchen, warum die großen, kraftvollen Talente, wenn ſie durch die Actualität in der Kunſt wirken wollten — gleichviel ob in Proſa, in Verſen oder in der Muſik — ſich jedes Mal vollſtändig getäuſcht haben.

Die beiden italieniſchen Revolutionen ſind vorübergegangen, ohne daß eine Dichtung ſie zuſammengefaßt hätte, und wenn die franzöſiſche Revolution eine Marſeillaiſe hervorbrachte, ſo iſt hierbei zu bedenken, daß ſie nicht der Inſpiration eines Künſtles, ſondern dem erregten Gemüth eines Verbannten entſprang.

Die Kunſt bedarf der Zukunft und der Vergangenheit, um ſich zu begeiſtern, ſei es in der Hoffnung oder in der Erinnerung, denn nur dieſe ſind die wahren Muſen. — Die Gegenwart wird ſie ſtets trüben und erſticken.

Iſt es nicht ſeltſam, daß man in Nabucco und I Lombardi, die beide zu einer Zeit geſchrieben wurden, als die Revolution noch in den Gemüthern gährte, die Schauer derſelben viel deutlicher fühlt, als in der Battaglia di Legnano, die im Jahre 1849 in Rom geſchrieben wurde, als die Empörung ihren Höhepunkt erreicht hatte, als ſie aus den Köpfen in das Gebiet der Wirklichkeit übergetreten, als das Streben zu Thaten geworden war?

Seit 1849 folgten zehn Jahre des Kampfes und der natio-

nalen Proteſte, während deren Verdi mittelſt der Muſik Politik trieb, wie wir Andern mittelſt der Literatur. Er that es inſofern, als er, vielleicht ohne ſich ſelbſt Rechenſchaft darüber zu geben, die Unruhe und die Kämpfe ſeiner Seele in eine Muſik überſetzte, die vollkommen den Unruhen, Tumulten und Kämpfen in unſern eigenen Seelen entſprach; — aber als nun dieſe Tumulte und Kämpfe zum Ausbruch kamen, da ſuchte er nicht mehr nach actuellen Stoffen, um die Gefühle, welche er inſtinktiv errathen hatte, als ſie noch in der Bruſt ſeines Publicums ſchlummerten, äußerlich in Handlungen zu geſtalten. Er ſuchte ſie nicht, weil er ſich eben durch ſeine Battaglia di Legnano überzeugt hatte, daß es nicht möglich iſt, zu gleicher Zeit künſtleriſch und actuell zu wirken.*)

Dieſe Citate erſchienen mir inſofern wichtig, als ſie charakteriſtiſch ſind und uns die Anſichten kennen lehren, welche die Italiener ſelbſt, die Landsleute Verdi's, über die abſichtlichen oder unfreiwilligen, die thatſächlichen oder nur latenten politiſchen Tendenzen hegten, die man in der Heimath oder im Auslande dem Genie des Meiſters zuſchrieb. Nur aus dieſem Grunde habe ich ſo lange bei der Battaglia di Legnano verweilt.**)

Verdi, der Frankreich verlaſſen hatte, um die beiden Opern, von denen zuletzt die Rede war, in Trieſt beziehungsweiſe Rom einzuſtudiren, kehrte faſt unmittelbar nach der erſten Aufführung der Battaglia di Legnano nach Paris zurück und miethete eine Woh-

*) Feuilleton des Pungolo, Mailand, 25. November 1861.

**) Der Text der Oper ſtammt von dem Dichter Salvatore Cammarano.

nung in der Rue de la Victoire 13. Aber lange sollte er dieses Mal hier nicht weilen. Im Sommer 1849 brach bekanntlich die Cholera mit furchtbarer Wuth über Paris herein und forderte zahlreiche Opfer. Verdi selbst war zwar keineswegs ängstlich, aber sein Vater schrieb ihm Briefe über Briefe und beschwor ihn, nach Italien zurückzukehren, um den Gefahren der Epidemie zu entrinnen. So entschloß er sich denn endlich den besorgten Bitten seines Vaters Folge zu leisten.

Uebrigens hatte er inzwischen seine Louisa Miller vollendet, die der Impresario des Theaters San Carlo in Neapel bei ihm bestellt hatte, und die Zeit nahte heran, wo er sich nach dieser Stadt begeben mußte, um die Proben zu leiten. Da jedoch die zahlreichen Staaten der apenninischen Halbinsel jeder für sich ein höchst complicirtes Quarantainesystem für alle aus Frankreich anlangenden Fremden eingerichtet hatten, so entschloß sich Verdi diese Plage anstatt auf der kleinen Insel Nisida, wo die neapolitanische Regierung ihr Lazareth aufgeschlagen hatte, in Rom über sich ergehen zu lassen. Er begab sich also zunächst nach dieser Stadt und wandte sich dann nach Neapel, wo er gerade in dem Augenblick eintraf, als die seit langer Zeit arg verschuldete Verwaltung des Theaters San Carlo ihre Zahlungen eingestellt hatte. Unangenehm überrascht durch diese Nachricht, war Verdi schon im

Begriff, wieder abzureiſen, als der Intendant der königlichen Theater, der Herzog von Ventignano auf den mindeſtens ſeltſamen Einfall kam, dieſe Abreiſe nicht zugeben zu wollen, falls er nicht ſeine Partitur zurückließe, wobei er ſich aber gleichwohl weigerte, die dreitauſend neapolitaniſchen Ducaten (zehntauſend zweihundert Mark) zu zahlen, die als Honorar für das Werk bedungen waren. Bei einem Menſchen vom Schlage Verdi's war ein ſolches Anſinnen, das man für einen gut erdachten Scherz hätte halten können, übel angebracht: Der Componiſt erklärte, daß es ihm nicht im Traume einfiele, auf die Forderung des Herzogs einzugehen und dieſer verſuchte nun, ſeinen Willen mit Hilfe eines veralteten, aber noch in Kraft befindlichen Geſetzes durchzuführen, nach welchem es jedem Künſtler, wer er auch ſein mochte, unterſagt war, Neapel zu verlaſſen, wenn nicht ſein Paß mit dem Viſa des Intendanten verſehen war. Es wird erzählt, daß ſich über dieſen Gegenſtand eines Tages coram publico ein ziemlich laut geführtes Geſpräch zwiſchen dem hartnäckig auf ſeiner Idee beſtehenden hohen Beamten und Verdi entwickelt habe, wobei der Letztere am Fenſter ſeiner im Hôtel de Russie gelegenen Wohnung ſtand. Daſſelbe endigte damit, daß der aufgebrachte Componiſt auf eine im Hafen vor Anker liegende, den bei den letzten, politiſchen Ereigniſſen compromittirten Perſonen als Zuflucht dienende, franzöſiſche Fregatte deutete und ausrief:

„Nun wohl, wenn Sie mit Gewalt auf Ihren Kopf bestehen, so holen Sie mich und meine Oper von dem Schiffe da drüben!“

Der Herzog muß wohl eingesehen haben, daß mit Verdi nichts anzufangen sei, denn er wählte schließlich doch das einzige Mittel, mit dem er ihn zurückzuhalten vermochte: er sandte ihm die dreitausend Ducaten, und da die Verhältnisse des Theaters inzwischen auch wieder geordnet waren, so konnte nunmehr ohne Weiteres mit den Proben begonnen werden.

Wir haben schon früher gesehen, daß Alzira, welche im Jahre 1845 an demselben Theater gegeben wurde, trotz des Rufes, dessen Verdi sich zu jener Zeit bereits erfreute, nur wenig vom Glück begünstigt war. Verdi's Freunde in Neapel, abergläubisch wie alle Italiener, waren mit sich einig darüber, daß das Mißgeschick jenes Werkes dem Einflusse des Componisten Capecelatro zuzuschreiben sei. Derselbe, ein Musikdilettant von nicht unbedeutendem Talent, galt bei seinen Landsleuten als ein vollendeter „jettatore“. Nun ist es allgemein bekannt, welche verhängnißvolle Macht die Neapolitaner dem „bösen Blick“ beilegen. Dieses Mal aber wollten sie selbst das Unmögliche nicht unversucht lassen, um dem schlimmen Einfluß Capecelatro's die Spitze zu bieten, und es ergab sich hieraus eine Situation, die den Stoff zu einer tollen Burleske liefern könnte.

Kaum hatte Verdi Neapel betreten und im Hôtel de Russie Wohnung genommen, so bezogen seine Freunde die Wache vor der Thür des Hotels, um jedes Zusammentreffen mit dem gefürchteten „jettatore“ zu verhindern. Wenn Capecelatro sich in der Nähe des Hotels sehen ließ, wurde er ohne Erbarmen fortcomplimentirt; zeigte er sich hartnäckig, so wurde er mit Grobheiten tractirt, kurz er mußte sich unter allen Umständen entfernen. Aber die Ueberwachung der Wohnung genügte diesen treuen und unermüdlichen Beschützern noch nicht. Sowie Verdi ausging, war er von einer Gruppe seiner Freunde umgeben. Im Theater, im Restaurant, auf der Promenade, überall begleiteten sie ihn, lediglich zu dem Zweck, Capecelatro zu verhindern, mit ihm in Berührung zu kommen. Vielleicht war diese Handlungsweise nicht immer ganz nach Verdi's Geschmack, und es ist sogar möglich, daß seine Nerven bisweilen unter dem Eifer seiner Freunde litten; aber wie hätte er ihnen zürnen können? Handelten sie doch einzig und allein nur in seinem Interesse. Am besten war es jedenfalls, alles über sich ergehen zu lassen und sie höchstens im Stillen ein wenig zu verwünschen.

Doch wie dem auch sei, die neue Art Gardes du Corps erreichte ihren Zweck und führte ihre Aufgabe unverdrossen bis zu Ende durch. Die Aufführung von Luisa Miller fand am 8. December 1849 statt, ohne daß es Capecelatro auch nur ein einziges Mal ge-

lungen wäre, den Bann zu durchbrechen, und — der Erfolg der Oper war natürlich ein ungeheurer.*)

Nach Ansicht Basevi's, den ich bereits mehrfach zu citiren Gelegenheit hatte, beginnt bei dem Componisten mit der Partitur der Luisa Miller eine neue Methode des Schaffens. Bis dahin zeigten seine Werke, dem Kritiker zufolge, stets eine außerordentliche Spannung, ein übertriebenes Grandioso.

*) Vielleicht habe ich hier doch etwas zu viel gesagt. Wenn man glauben darf, was mir in Italien erzählt wurde, so erreichte der Erfolg erst nach dem ersten Abend den Gipfel seiner Höhe; die Première verlief nicht ohne einige Schattenseiten und zwar einzig und allein durch die Schuld des furchtbaren Capecelatro: — „Verdi's Freunden war es in der That gelungen, den unglücklichen Capecelatro zu verhindern, den Meister bis zum Tage des Erscheinens der Oper zu sprechen. Die ersten Acte von Luisa Miller erzielten einen vollen Erfolg; alles ging nach Wunsch. Der letzte Act naht heran; derselbe ist nicht nur der beste in dem ganzen Stück, sondern er darf sogar wegen seiner dramatischen Kraft und des hohen Werthes der Musik als ein wahres Meisterwerk bezeichnet werden. In dem Augenblick, als der Act beginnen sollte, befand sich Verdi auf der Bühne, um die letzten Anordnungen zu treffen, als plötzlich hinter den Coulissen hervor ein Mensch auf ihn zustürzt und ihm um den Hals fällt; in demselben Augenblick verliert eine Coulisse den Halt und stürzt auf die Bühne. Verdi bemerkt den Unfall gerade noch zu rechter Zeit, thut einen großen Schritt rückwärts, wobei er Capecelatro — denn er war es — mit sich zieht, und die Coulisse fällt zu den Füßen des Meisters nieder. Eine Hand breit weiter, und sie hätte ihn zerschmettert — in den Armen Capecelatro's! . . . Doch damit nicht genug. Der letzte Act beginnt, und — der Erfolg ist weit geringer als bei den vorhergehenden . . . nach alledem leugne noch Jemand den Einfluß des jettatore, wenn er den Muth dazu hat!"

„Bei der neuen Methode," ſagt der Schriftſteller, „läßt die Grandioſität nach, oder ſie hört ganz und gar auf, und jede Perſönlichkeit giebt ſich ſo, wie ſie wirklich iſt. Von dem Augenblick an, wo die Leidenſchaft individualiſirt wird, bedarf ſie ſo vieler Uebertreibung nicht mehr; es folgt daraus, daß der Geſang, ſo leidenſchaftlich er an ſich auch iſt, mit größerer Ruhe dahinfließt. Die Cantilenen ſind weniger breit und flüchtiger, eleganter; die Rhythmen beweglicher und offener; die Motive im allgemeinen dem Ohr mehr zugänglich und populärer. Das Bedürfniß, dem Ohr mehr zu ſchmeicheln, bedingt in dieſer zweiten Methode die Parlandi, welche Verdi bisher verdammt zu haben ſchien, ſo wenig hatte er ſie in der erſten zur Anwendung gebracht. Andererſeits ſind die Klangeffecte weit ſeltener und im Allgemeinen zur rechten Zeit angewandt . . . Mit dieſer zweiten Methode tritt Verdi Donizetti beträchtlich näher: der Unterſchied zwiſchen beiden beſteht hauptſächlich darin, daß der Erſtere leidenſchaftlich wie er iſt, ſich meiſt bemüht, den Zuhörer zu bewegen und zu erſchüttern, während der Letztere ihn faſt immer bezaubern will. Luisa Miller iſt dasjenige Werk, welches verdient, die neue Methode Verdi's einzuleiten."*)

*) Es will mir nicht recht einleuchten, daß Donizetti weniger leidenſchaftlich ſei als Verdi. Meiner Anſicht nach hat der Componiſt der Lucia und Lucrezia Borgia den Urheber

Auf der italienischen Oper in Paris erschien Luisa Miller am 7. December 1852. Trotz der Mitwirkung Sophie Cruvelli's, welche die Luisa spielte (die Rollen Rodolfo's und Walter's befanden sich in den Händen Bettini's und Susini's) erzielte sie nur einen Achtungserfolg. Noch geringer war derselbe, als das Werk wenige Wochen später, am 2. Februar 1853, an der Großen Oper aufgeführt wurde.*) Gleichwohl war hier die Hauptrolle einer Sängerin ersten Ranges, der liebenswürdigen Angiolina Bosio anvertraut, die bald nachher in der Blüthe ihrer Jahre in Rußland vom Tode dahingerafft wurde. Die übrigen Mitwirkenden waren Fräulein Masson und die Herren Gueymard, Morelli und Merly. Alle Anstrengungen waren vergebens: Luisa Miller fand eine so kühle Aufnahme, daß sie nicht mehr als acht Vorstellungen erlebte.

Ernani's und Rigoletto's bezüglich der Leidenschaft um nichts zu beneiden. Jeder von ihnen bringt sie nur in anderer Weise zum Ausdruck, je nach den ihm eigenen Mitteln und seinem persönlichen Temperament.

*) Der italienische Text, den Cammarano dem Schiller'schen Drama entnommen hatte, war von B. Alaffre und Émilien Pacini in's Französische übersetzt.

VIII.

Bezüglich Stiffelio's, ein Werk, welches Verdi nach einem Text Piave's schrieb und das am 16. November 1850 ohne Erfolg am Großen Theater in Triest aufgeführt wurde, habe ich nichts Besonderes zu bemerken. Die Oper war auch in verschiedenen andern Städten nicht glücklicher. Umgearbeitet und verbessert wurde sie später unter dem Titel Aroldo noch einmal auf die Bühne gebracht; aber es ist ihr nie gelungen, Anklang zu finden.

Nichtsdestoweniger kommen wir jetzt zu der Epoche der größten Erfolge des Componisten. Schlag auf Schlag sehen wir die drei populärsten Werke des Meisters auf einander folgen: Rigoletto, Il Trovatore und La Traviata.

Die erstgenannte Oper konnte erst nach vieler

Mühe das Licht der Lampen erblicken, und einen Augenblick verzweifelte man fast ganz und gar daran, sie zur Aufführung bringen zu können.

Es ist im Allgemeinen wenig bekannt, daß Verdi im Princip stets selbst der Urheber seiner Gedichte ist. Er wählt nicht nur selbst die Stoffe zu seinen Opern, sondern er entwirft auch den allgemeinen Plan; skizzirt die Situationen und construirt sie fast vollständig, insofern sie mit dem allgemeinen Aufbau des Stückes im Zusammenhang stehen. Ebenso entwirft er die Charaktere der Personen, so daß sein Mitarbeiter nur seinen Andeutungen zu folgen, das Ensemble zu vollenden und die Verse zu schreiben hat.

Nun hatte Verdi sich verpflichtet, für die Fenice in Venedig, welche die großen Erfolge Ernani's noch nicht vergessen hatte, eine neue Oper zu schreiben. Den Stoff dazu wollte er wiederum Victor Hugo entlehnen, und seine Wahl fiel auf das Drama: „Le Roi s'amuse". Er gab Piave seine Anweisungen; dieser machte sich ungesäumt an's Werk und überreichte ihm alsbald das Libretto, welches den Titel „La Maledizione" trug. Allein es war vorauszusehen, daß „Le Roi s'amuse" nach Verdi's Angaben alle Censurbehörden in Aufruhr bringen und in Italien wie in Frankreich mit gleicher Strenge verfolgt werden würde.

Es ist bekannt, daß die österreichische Censur namentlich in Bezug auf das Theater außerordentlich

empfindlich war. Als ihr die Quelle bekannt wurde, aus welcher Piave sein Libretto geschöpft hatte, legte sie unmittelbar Beschlag auf dasselbe und wollte weder den Stoff noch auch nur den Titel zulassen, obgleich der Letztere an und für sich ziemlich harmlos war.

Man kann sich die Verlegenheit der Direction, die sich solchergestalt ihrer neuen Oper beraubt sah, vorstellen. Der Impresario Lasina lamentirte, die Künstler warteten voll Ungeduld, und Piave, der weder aus noch ein wußte, suchte nach einem andern Stoff. Aber der Letztere hatte ohne Verdi gerechnet, der steif und fest auf seinen Kopf bestand und unerbittlich war:

„Entweder Le Roi s'amuse, d. h. La Maledizione, — oder gar nichts!"

Was war zu thun? Alle Welt hatte bereits die Hoffnung verloren und war im Begriff, die Flinte in's Korn zu werfen, als die Situation durch einen Deus ex machina gerettet wurde und zwar in der Gestalt eines Polizeicommissars. Man sollte es kaum glauben, aber es ist wahr. Der betreffende Beamte hieß Martello und war selbst nicht ohne literarische Bildung. Er besuchte Piave eines Tages und zeigte ihm im Handumdrehen die Lösung des Problems, die dieser bisher vergebens gesucht hatte. Er machte ihn auf einige unbedeutende, gleichwohl aber wesentliche Aenderungen aufmerksam, rieth ihm, an Stelle des Königs den Herzog von Mantua zu setzen und lieferte ihm schließlich so-

gar den neuen Titel: Rigoletto, buffone di corte. Mit einem Wort, die ganze Sachlage war gerettet Dank der ebenso wirksamen, wie unerwarteten Dazwischenkunft eines Polizeibeamten, der sich — was besonders hervorgehoben werden muß — mehrfach durch den Eifer und die Strenge ausgezeichnet hatte, mit denen er die italienischen Patrioten verfolgte.

Es war nun noch die Frage, ob die vorgenommene, geringe Aenderung an dem ursprünglichen Plan, Verdi nicht zu sehr in Harnisch bringen würde. Glücklicherweise war dies nicht der Fall, und Piave konnte mit Ruhe an die Arbeit gehen. Allein die bisherigen Ungewißheiten und Verzögerungen hatten den Componisten verhindert; auch nur einen Theil seiner Partitur zu schreiben; jeder Einzelne mußte daher mit doppeltem Fleiße arbeiten. Der Dichter hatte bald seine Aenderungen vollendet; die Censur ließ mit ihrer Genehmigung ebenfalls nicht lange auf sich warten, und als Verdi sich erst in Besitz seines Manuscriptes befand, eilte er nach Busseto, um in der vollkommenen Ruhe und Abgeschiedenheit, deren er sich dort erfreute, an's Werk zu gehen. Seine Stimmung war eine so günstige, daß nach Verlauf von vierzig Tagen seine Oper geschrieben und instrumentirt war. Er kehrte nach Venedig zurück, Rigoletto wurde einstudirt, in Scene gesetzt und errang einen glänzenden Erfolg. (11. März 1851.)

Bei dieſer Gelegenheit habe ich noch folgende, ziemlich eigenthümliche Epiſode zu erwähnen. Als der vierte Act einſtudirt wurde, bemerkte der mit der Rolle des Herzogs von Mantua betraute Tenor Mirate, daß ſeiner Rolle noch ein Theil fehlte, den er allein zu ſingen hatte, und er wandte ſich dieſerhalb an den Componiſten:

„Mi manca un pezzo“ (mir fehlt ein Stück), ſagte er.

„C'è tempo . . . Te lo darò“ (wir haben noch Zeit; ich werde es Dir geben), antwortete ihm dieſer.

Jeden Tag wurde das Verlangen wiederholt, und die Antwort war ſtets dieſelbe. Mirate begann bereits unruhig zu werden, als Verdi ihm endlich am Abend vor der Generalprobe ein Stück Papier mit der berühmten Canzone: La donna è mobile übergab.

„Da lies!“ ſagte er.

Mirate entfaltet das Papier und ſieht mit Befriedigung, daß das Stück ziemlich leicht iſt.

„Du wirſt mir Dein Ehrenwort geben,“ fährt Verdi nun fort, „daß Du dieſe Cantilene zu Hauſe weder ſingen noch ſummen, oder auch nur pfeifen wirſt; mit einem Wort: daß Du ſie keinen Menſchen, wer es auch ſei, hören läßt.“

„Mein Wort darauf!“ antwortet Mirate, und Verdi iſt zufrieden.

Dieſe Heimlichkeit hatte folgende Urſache: Der

Meiſter erhoffte mit Recht einen großen Eindruck von dieſer Canzone mit ihrem neuen Rhythmus voll eleganter Ungezwungenheit. Nun wußte er aber, daß die Melodie außerordentlich leicht zu behalten war, und da er die Faſſungsgabe der Italiener in dieſer Beziehung kannte, ſo fürchtete er nicht nur, daß man ſeiner Melodie den jungfräulichen Zauber der Neuheit nehmen, ſondern daß ſie ſich auch ſchon vor der Aufführung in Venedig verbreiten könne, wo er dann Gefahr lief, daß man ihn des Plagiats beſchuldigte, anſtatt ihm für ſeine glückliche Idee zu applaudiren.

Das Verſprechen, welches er Mirate abnahm, hatte alſo ſeinen guten Grund; aber es genügte noch nicht, und der Meiſter war ſich deſſen wohl bewußt. Am Tage der Generalprobe ließ er ſich daſſelbe daher nicht nur von dem ganzen Orcheſter, ſondern von jedem einzelnen Mitgliede des Theaters wiederholen, und bat auf das Dringendſte um abſolutes Schweigen. Das Geheimniß wurde in der That gut bewahrt, und der Erfolg des Liedes war ein geradezu wunderbarer. Schon bei dem eleganten Geigenritornell wurde das Publicum aufmerkſam, und als der Sänger den erſten Vers vollendet hatte, brach ein donnernder Beifallsſturm los, der ſich nach dem zweiten in ein toſendes da Capo umwandelte. Verdi erlebte einen ungeheuren Triumph, und der Umſtand, daß beim Verlaſſen des Theaters Jedermann das Lied vor ſich hinſummte,

zeigte auf das Schlagendste, daß er mit seiner Voraussetzung vollkommen Recht gehabt hatte.

Das Liedchen wurde äußerst rasch populär; ganz Venedig war wie versessen auf dasselbe. Die Männer, so erzählt man sich, sangen es auf der Straße den Frauen in die Ohren. Es war sogar eine ziemlich pikante Anecdote im Umlauf, als deren Held Piave, der Verfasser des Textes selbst figurirte:

Derselbe ging eines Abends in den Straßen Venedig's spazieren, als er einer Dame begegnete, der er früher nahe gestanden, die aber kurz vorher mit ihm gebrochen hatte, um ein anderes Verhältniß anzuknüpfen. Im Vorbeigehen summte Piave die beiden ersten Verse der Arie vor sich hin:

La donna è mobile
Qual piuma al vento . . .

Die Dame fühlte sich natürlich empfindlich getroffen; aber da es ihr weder an Witz, noch an Schlagfertigkeit gebrach, so ließ sie den Sänger nicht vollenden, sondern fuhr selbst zu singen fort, indem sie an Stelle der nächsten beiden Verse die folgenden von ihr improvisirten setzte:

E Piave è un asino
Che val per cento.*)

*) Und Piave ist ein Esel
Der hundert and're aufwiegt.

Man muß gestehen, daß die Signora nicht grade höflich war; aber im Kriege gelten eben alle Mittel.

Der Erfolg Rigoletto's war unzweifelhaft; dennoch aber wurde er in Paris bestritten. Die Schuld daran lag an den dortigen Vertheidigern Verdi's, welche ihm durch ihr hitziges, ungeschicktes und gleichzeitig eigennütziges Auftreten zahlreiche Feinde machten. Es waren dies die Gebrüder Escudier, die Eigenthümer seiner Werke für Frankreich und gleichzeitig Inhaber einer Fachzeitung, La France musicale, in der sie nicht aufhörten, auch die schwächsten Leistungen des Meisters bei jeder Gelegenheit und in der übertriebensten Weise zu loben. Es war dies sicherlich ihr gutes Recht; aber sie blieben dabei nicht stehen. Um den Glanz Verdi's zu erhöhen, suchten sie andere in Frankreich aufgeführte musikalische Werke in jeder Weise herabzusetzen und zu beschimpfen, und ebenso verfuhren sie auch mit den Schriftstellern, welche nicht mit ihnen übereinstimmten. Die Folge davon war eine Reihe heftiger Zwistigkeiten, welche dem Künstler, den diese ungeschickten Anwälte zu vertheidigen vorgaben, während sie in Wirklichkeit nur für ihre geschäftlichen Interessen eintraten, den größten Schaden zufügten. Ein anderes, in seiner Haltung bedeutend anständigeres Blatt, die Gazette musicale, wurde in Folge dieser Sachlage schließlich so verstimmt, daß es ein Vorurtheil gegen Verdi faßte und sich schließlich geradezu ungerecht

gegen dieſen zeigte. Als es das Erſcheinen Rigoletto's anzeigte, ließ es ſich u. a. zu folgenden Zeilen hinreißen, die mit der Wahrheit im offenbaren Widerſpruch ſtanden.

„Die neue Oper Verdi's, Rigoletto, iſt dem Hugo'ſchen „Le Roi s'amuse" entnommen. Wenn es wahr wäre, daß ſich eine gute Muſik nur zu einem ſchlechten Libretto machen läßt, ſo müßte dasjenige des Herrn Piave ein wahres Californien für den Muſiker ſein. Verdi hat ſich nach ſeiner Art aus der Affaire gezogen. Seine Partitur iſt arm an Melodien, und an Concertſtücken fehlt es ihr vollſtändig. Man ſieht, daß er ſehr beſtrebt war, ſeine Inſtrumentation weniger lärmend zu geſtalten: diejenige Rigoletto's zeichnet ſich im Allgemeinen durch einen ruhigeren und geſetzteren Charakter aus. Trotz des Beſtrebens, ſeine Inſtrumentation nach den großen Meiſtern der deutſchen Schule zu bilden, findet die italieniſche Kritik, daß er gleichzeitig nicht übel thäte, ſeine melodiſchen Ideen an den Quellen Roſſini's und Bellini's aufzufriſchen."*)

Die Behauptung, daß das Libretto ſchlecht ſei, daß es der Partitur an Concertſtücken fehle (mindeſtens enthält ſie doch das allgemein bekannte, herrliche Quartett), daß es ihr an melodiſchen Ideen fehle, war unzweifelhaft eine Selbſttäuſchung und gleichzeitig eine

*) Gazette musicale, 30. März 1851.

Täuſchung des Publicums. Gleichwohl verharrte die Gazette auch noch zwei Jahre ſpäter gelegentlich der Aufführung Rigoletto's in London bei ihrem Urtheil und zwar mit folgenden Zeilen:

„Am italieniſchen Theater in Covent-Garden wurde kürzlich Rigoletto gegeben. Es iſt dies das ſchwächſte Werk Verdi's, welches bisher in England aufgeführt wurde. Die Melodie fehlt, und der Mangel derſelben wird durch irgend ein ſchönes Enſemble, wie es der Componiſt bisweilen geſchrieben hat, nicht wieder ausgeglichen. Trotz des Talentes des mit der Hauptrolle betrauten Ronconi, ſowie desjenigen Maria's und der Frau Boſio, hat die Oper wenig Ausſicht, ſich auf dem Repertoire zu erhalten.“*)

Rigoletto mußte erſt in Paris geſpielt werden, ſo daß die Gazette in der Lage war, ſich perſönlich ein Urtheil über das Stück zu bilden, als ſie endlich von ihrer Strenge abließ. Sie that es mit Anſtand und zwar mit folgenden Worten:

„... Verdi hat verſchiedene Phaſen durchgemacht; ſeine Carrière, welche vor etwa achtzehn Jahren begann, in denen er beinahe die gleiche Anzahl muſikaliſcher Werke producirte, zerfällt in zwei oder drei Epochen, deren Charakter ſeltſam gegen einander abſtechende Nuancen darbietet und lobenswerthe Um-

*) Gazette musicale, 22. Mai 1853.

wandlungsbeſtrebungen erkennen läßt. Da iſt zunächſt der Verdi, welcher Nabucco, I Lombardi, Ernani und die beiden Foscari ſchrieb, ein tüchtiges, Aufſehen erregendes Talent, aber man kann auch ſagen, hart und brutal, ſelbſt in ſeinen zärtlichſten Tönen, im geraden Gegenſatz zu Quinault, dem franzöſiſchen Dichter, der ſogar den Haß in verliebten Worten ausdrückte. Dieſer kühne, ſeltſame Stil hatte den unausbleiblichen Vortheil für ihn, daß er in einem an die höchſte melodiſche Weichheit gewöhnten Lande ein gewaltiges Aufſehen hervorrufen und es auf das Tiefſte erregen mußte. Allein bald machten ſich die Folgen des Mißbrauchs fühlbar, und das Syſtem der Energie à outrance trug ſeine Früchte. Nunmehr vertiefte Verdi ſich in die düſtere Periode, aus der Giovanna d'Arco, Alzira, Macbeth, I Masnadieri, La Battaglia di Legnano und Il Corsaro hervorgingen, alles Partituren von mehr oder minder zweifelhaftem Werth. Es folgte Luisa Miller, und an ihr zeigte ſich wenigſtens, daß der Componiſt beſtrebt geweſen war, etwas Anderes als das Bisherige zu ſchaffen. Alsdann ſchrieb Verdi noch den Stiffelio, den wir nicht gehört haben, der aber nicht als Meiſterwerk gilt, und hierauf brachte er ſeinen Rigoletto, der am vergangenen Montag in Paris aufgeführt wurde. Rigoletto, wir zögern nicht, dies offen zu bekennen, bezeichnet einen ungeheuren Fortſchritt in dem Schaffen des Meiſters; wir be-

grüßen ihn mit derſelben Wärme, wie wir den Trovatore begrüßt haben, der erſt zwei Jahre ſpäter in Rom gegeben wurde, der aber noch einen neuen Beweis dieſes Fortſchritts liefert.*) Von nun an iſt Verdi für uns nicht mehr bloß der rauhe, ſtürmiſche, für die Kraft und den Lärm eingenommene Componiſt, der in dem übertriebenen Streben nach Klangeffecten die bezaubernde Anmuth opfert. Er hat von allebem etwas in Rigoletto und den Trovatore hineingelegt. Das iſt der Grund, weshalb wir, die wir ihn oft ſcharf kritiſirt haben, ihn heute faſt ausſchließlich loben. Wenn wir den Ton in Bezug auf ihn wechſeln, ſo geſchieht es, weil wir finden, daß er ſelbſt angefangen hat, den ſeinen zu ändern, und wir wünſchen ihm aufrichtig Glück dazu . . .**)

Am 19. Januar 1857 erſchien Rigoletto zum erſten Male auf der italieniſchen Oper in Paris, wo er von der Frezzolini (Gilda), Marietta Alboni (Magdalena), Mario (Herzog) und Corſi (Rigoletto) in bewundernswerther Weiſe geſungen und geſpielt wurde. Es war dies der erſte wahrhaft unbeſtrittene Erfolg, den Verdi in Paris davontrug; aber er war auch in jeder Hin-

*) Obgleich der Troubadour in Italien zwei Jahre ſpäter aufgeführt worden war, hatte er in Frankreich doch eher das Bürgerrecht erworben und war dem Pariſer Publicum vor Rigoletto dargeboten worden.

**) Gazette musicale, 25. Januar 1857.

sicht außerordentlich glänzend und ist ihm seit jener Zeit stets treu geblieben. Nichtsdestoweniger dauerte es noch mehrere Jahre, bis man so weit kam, das hochdramatische Werk auch in französischer Sprache zu bringen. Verdi hatte sich übrigens wegen der Verzögerung nicht zu beklagen, denn der Erfolg war ein ungeheurer, und das Werk wurde alsbald populär. Dem damals sehr rührigen und in voller Blüthe stehenden Théâtre-Lyrique gebührt der Ruhm, das Stück zuerst in der Uebersetzung von Édouard Duprez dem Publicum dargeboten zu haben. Die Aufführung fand am 24. December 1863 statt und zwar mit folgender Besetzung: die Herren Ismael (Rigoletto), Montjauze (Herzog), Wartel (Sparafucile) und die Damen Fräulein de Maëſen (Gilda) und Dubois (Magdalena).*)

Zwischen der Aufführung Rigoletto's an der Fenice in Venedig und derjenigen des Trovatore, der am 19. Januar 1853 am Apollotheater in Rom gegeben wurde, liegt ein Zeitraum von nahezu zwei Jahren. Wenn jemals der rein musikalische Werth eines lyrischen Werkes im Stande war, für sich allein den Erfolg desselben zu rechtfertigen, so muß man zugeben, daß der

*) Wie einst bei Ernani, so widersetzte sich Victor Hugo auch der Aufführung Rigoletto's am Théâtre-Italien, unter dem Vorgeben, daß das Stück ein unberechtigter Nachdruck seines Drama's „Le Roi s'amuse" sei. Der von dem Dichter angestrengte Proceß wurde jedoch als unbegründet zurückgewiesen und dieser in die Kosten verurtheilt.

Trovatore in dieſer Beziehung ganz beſonders hervorgehoben zu werden verdient; denn das verworrene und durchaus unverſtändliche Libretto hat zu dem Triumph des Werkes gewiß nichts beigetragen. Es iſt im Allgemeinen wenig bekannt, daß der von Cammarano verfaßte Text der Oper einem aus derſelben Zeit ſtammenden, in herrlichen Verſen geſchriebenen, ſpaniſchen Drama entnommen wurde. Der Verfaſſer des Letzteren war ein ſiebzehnjähriger, junger Schriftſteller, deſſen Carrière, wie man ſehen wird, durch ſein Werk in außerordentlich glücklicher Weiſe beeinflußt wurde.

Antonio Garcia Guttierez wurde im Jahre 1815 geboren. Im Jahre 1832 hatte er ſein Drama El Trovador vollendet; er bot daſſelbe dem Theater del Principe an, welches daſſelbe alsbald acceptirte und mit den Proben begann. Dieſer glückliche Erfolg ſeines erſten Werkes vermochte ihn jedoch nur halb zu tröſten; denn er ſtand damals gerade vor der Aushebung zum Militair und hatte das Pech bei der Loſung, die Nummer Eins zu ziehen, die ihm die begründetſte Ausſicht gewährte, ohne Verzug der Nationalmiliz einverleibt zu werden. Zu arm, um ſich freikaufen zu können, ſchickte er ſich daher bereits an, den bunten Rock anzuziehen und ſeine Träume von literariſchem Ruhm auf eine ſpätere Zeit zu verſchieben, als ſein Drama bei der erſten Aufführung einen ſo außerordentlichen Erfolg erzielte, daß er in den Stand geſetzt wurde, ſich einen

Stellvertreter zu kaufen und seine Carrière ungestört fortzusetzen. Seit jener Zeit wurde Guttierez einer der fruchtbarsten, angesehensten und gefeiertsten, dramatischen Schriftsteller Spanien's. Man darf wohl annehmen, daß sein erstes Stück bedeutend klarer, fließender und verständlicher war, als das seltsame Libretto, welches Cammarano demselben entnommen hat.*)

Dies sind übrigens die einzigen Details, die ich über den Troubadour zu geben vermag. Abgesehen von der fast unglaublichen Erregung, mit welcher das Publicum der ewigen Stadt sich die Billets zu der ersten Vorstellung streitig machte, habe ich nichts Besonderes mehr zu melden. Rom war in jenen Tagen wieder einmal von einer Ueberschwemmung heimgesucht, an welche der Tiber die Stadt seit langer Zeit gewöhnt hatte, die Wogen des Flusses hatten die ganze Nachbarschaft des Apollotheaters unter Wasser gesetzt. Allein trotz dieser Ueberschwemmung, trotz der Kälte und des Schmutzes waren am 19. Januar die Zugänge des Theaters von morgens neun Uhr an von einer zahlreichen Menge belagert, welche bis zu den Knöcheln im Wasser stehend, drängend und stoßend sich die Plätze für den Abend streitig machte. Ein solcher Andrang war noch nicht dagewesen, und als am Abend endlich

*) Garcia Guttierez starb in Madrid im August 1884. Cammarano sollte die Aufführung des Troubadour nicht mehr erleben; er starb fünf Monate vor derselben im August 1852.

der Vorhang aufging und der Troubadour von den Damen Penco und Goggi, den Herren Baucardé, Guicciardi und Balderi meisterhaft gesungen wurde, erzielte er einen fabelhaften, ungeheuren Erfolg, dessen Echo bald an allen Enden Italiens wiederhallte. Aber auch über ganz Europa breitete dieser Erfolg sich bald aus, und selten wohl war ein Werk in dieser Beziehung mehr vom Glück begünstigt als der Trovatore.*)

In den letzten Tagen des December 1854 wurde er an der italienischen Oper in Paris mit den Damen Frezzolini und Borghi-Mamo, den Herren Mario und Graziani aufgeführt; am 11. Mai 1855 erschien er im Covent-Garden Theater in London mit Tamberlick, Graziani und den Damen Viardot und Jenny Ney, und im Monat December desselben Jahres erblickte er in Petersburg das Lampenlicht, wo die Hauptrollen sich in den Händen der Herren Tamberlick und Debassini, der Damen Bosio und de Meric befanden. Ueberall war die Aufnahme eine glänzende. Endlich am 12. Januar 1857 wurde Il Trovatore in der Ueber-

*) Bezüglich des Trovatore schrieb der Kritiker Scudo, der Verdi lange Zeit mit seinen Sarcasmen überschüttete, die folgenden Zeilen: „Herr Verdi hat seinen Platz auf dem Olymp unserer Civilisation. Er steht unter Bellini, dessen Weichheit und vornehmer Ton ihm fehlen; unter Donizetti, dessen Gewandtheit, Feuer und Lebendigkeit er nicht besitzt und so weit unter Rossini, daß dieser ihn als einen Barbaren betrachten muß . . ." (Vergl. Critique et Littérature musicales, 1. Serie.)

ſetzung von Émilien Pacini an der Großen Oper in Paris aufgeführt und von Frau Deligne-Lauters (die bald nachher Frau Gueymard werden ſollte), Frau Borghi-Mamo, die ihn auch an der italieniſchen Bühne geſungen hatte, und den Herren Gueymard und Bonnehée geſungen. Der Componiſt hatte zu dem dritten Act, nach dem Chor der Soldaten, eine vier Balletpartien enthaltende Einlage geſchrieben, ſonſt aber ſich jeder Aenderung enthalten. Der Erfolg in Paris war ebenfalls außerordentlich groß. Am 25. Januar 1863 wurde die Oper zum hundertſten Male gegeben, und im Jahre 1872 erreichte ſie die zweihundertſte Aufführung.*)

Wir kommen jetzt zu der in Bezug auf ihre Schickſale merkwürdigſten Oper Verdi's.

Der Impreſario der Fenice in Venedig hatte Verdi um ein neues Werk gebeten. Der Meiſter, welcher einige Monate vorher in Paris Dumas' Camelliendame geſehen hatte und ganz entzückt davon war, hatte ſofort den Entſchluß gefaßt, eine Oper zu derſelben zu ſchreiben. Er gab daher alter Gewohnheit gemäß, Piave ſeine Anweiſungen, und dieſer verfaßte ihm das Libretto

*) Ich muß hierbei bemerken, daß das in Chouquet's „Histoire de la musique dramatique" angeführte Datum, wonach der Troubadour zum erſten Male am 1. April an der Großen Oper gegeben ſein ſoll, auf einem Druckfehler beruht. (An jenem Tage wurde Marco Spada zum erſten Male aufgeführt.) Das von mir angegebene Datum, 12. Januar, iſt das richtige.

der Traviata. Die Partitur war faſt gleichzeitig mit derjenigen des Trovatore entſtanden (Verdi ſchreibt gewöhnlich vier Monate an einer Oper), und beinahe fertig, als dieſer in Rom gegeben wurde. Aus dieſem Grunde konnte die Aufführung des neuen Werkes bereits am 6. März 1855 in Venedig erfolgen, alſo nur zwei und einen halben Monat ſpäter als diejenige des Trovatore.

Es darf nicht verſchwiegen werden, La Traviata, unzweifelhaft eins der originellſten, rührendſten und am wenigſten übertriebenen Werke des Meiſters, fiel bei ihrer erſten Aufführung glänzend durch. Die Thatſache unterliegt um ſo weniger einem Zweifel, als Verdi dies durch ein an ſeinen Schüler Emanuele Muzio, einen ſeiner beſten Freunde, gerichtetes Billet ſelbſt beſtätigte. Das lakoniſche und höchſt bezeichnende Schriftſtück wurde in der in Mailand erſcheinenden Gazetta musicale vom 15. März 1855 veröffentlicht und hat folgenden Wortlaut:

Caro Emanuele,

La Traviata ieri sera, fiasco. La colpa è mia, o dei cantati? . . . Il tempo giudicherà.

Sempre vostro

G. Verdi.*)

*) Lieber Emanuele! Die Traviata geſtern Abend durchgefallen. Iſt es meine Schuld, oder die der Sänger? Die Zeit wird es lehren. Stets der Deine G. Verdi.

Dieser ebenso unerwartete, wie unverdiente Mißerfolg hatte verschiedene Ursachen, die ich hier aufzähle:

In erster Linie war die Donatelli, welche als Violetta auftrat, trotz ihres anerkennenswerthen Talentes für diese Rolle durchaus nicht geschaffen. Die Sängerin erfreute sich eines außerordentlichen Embonpoints, der sie aller Anmuth und Eleganz beraubte, und man begreift, wie eine solche Persönlichkeit in ihrer Rolle wirken mußte. Sodann war der Tenor Graziani am Tage der ersten Vorstellung von einer heftigen Heiserkeit befallen und fast ganz außer Stande, zu singen. Schließlich verwandte der Bariton Varesi, wüthend, daß man ihn mit einer scheinbar untergeordneten Rolle, deren außerordentliche Wichtigkeit er nicht begriff, betraut hatte, nur einen sehr mittelmäßigen Fleiß auf seine Darstellung.

Doch, das ist noch nicht alles. Die Künstler waren im höchsten Grade verwirrt, ja man kann sagen, vollständig irre geleitet durch den ganz eigenartigen Accent, durch den die Partitur der Traviata sich auszeichnet. Der neue, geheime, schwermüthige Ton, den der Meister hier anschlug, war ihnen zu fremd; er hatte sie nicht daran gewöhnt. Solchergestalt aus dem Geleise gebracht, mißtrauisch gegen sich selbst, wie gegen das Stück, verstanden sie es nicht, die Schönheiten und den zarten, rührenden Charakter desselben zur Geltung zu bringen. Sie brachten absolut keine Wirkung auf das Publicum

hervor, was allerdings ſehr natürlich war: Wie hätten ſie den Zuſchauern eine Bewegung mittheilen können, die ſie ſelbſt nicht empfanden? Zu alledem muß man noch erwägen, daß das Stück damals nicht wie heute im Coſtüm der Zeit Ludwig's XIII. geſpielt wurde, ſondern in den kalten, langweiligen, modernen Salonkleidern, die natürlich nicht geeignet waren, das Auge des Zuſchauers zu erfreuen und ihn in eine günſtige Stimmung zu verſetzen.

Kurz, wie man geſehen hat, die Traviata erlitt ein vollkommenes Fiasco. Nur der erſte Act, in welchem die Donatelli wenigſtens ihr großes Talent als Virtuoſin geltend machen konnte, wurde einigermaßen freundlich aufgenommen. Dann aber ging alles verkehrt, und verſchiedene Zwiſchenfälle meiſt burlesker Natur trugen auch noch das Ihrige bei, um das Stück kläglich zu Falle zu bringen. Die ſo ergreifende Arie Germond's im zweiten Act: Di Provenza il mare, welche damals von Anfang bis zu Ende wiederholt wurde, erſchien unerträglich lang; in der Ballſcene erregten verſchiedene lächerliche Mißgriffe in der Inſcenirung die Heiterkeit des Publicums, und der letzte Act ſchloß unter allgemeinem, ſchallendem Gelächter, ein Erfolg, den man denn doch nicht erwartet hatte. Die Venetianer, ein von Natur fröhliches, lebensluſtiges, ja ſogar ein wenig ſpottſüchtiges Völkchen, wollten ſich todtlachen, als der Arzt bezüglich der mit einem ſo anſehnlichen Embon-

point begabten Donatelli im ernſthafteſten Tone erklärte, daß die Schwindſucht ihr nur noch wenige Stunden zu leben geſtatten werde. Als der Vorhang nach der letzten Scene fiel, hatte die Heiterkeit ihren Gipfel erreicht.

Gleichwohl haben wir geſehen, daß der Meiſter ſich durch dieſen kläglichen Erfolg keineswegs als geſchlagen betrachtet.*)

Und in der That, die Zeit, auf welche er gerechnet hatte, bewies, daß er ſich im Recht befand. Nach Verlauf etwa eines Jahres wurde die Traviata wiederum in Venedig, aber in einem andern Theater und diesmal unter ganz andern Verhältniſſen gegeben. Der Componiſt nahm einige Streichungen vor, traf in den Coſtümen diejenigen Aenderungen, welche bis heute allgemein gültig geblieben ſind und brachte alsdann ſein Werk auf dem Theater San-Benedetto von Neuem zur Aufführung. Die Rolle der Violetta befand ſich diesmal in den Händen der Spezia (der ſpäteren Frau Albighieri), während die beiden andern Hauptrollen von dem Tenor Landi und, wenn ich nicht irre, dem Bari-

*) Verdi's Vertrauen auf den Werth der Oper erhellt u. a. noch aus folgendem Zwiſchenfall! Der Mißerfolg der Traviata erſchien ſo unheilbar, daß einer der Mitwirkenden, der Bariton Vareſi, welcher den Germond geſpielt hatte, nach Schluß der Vorſtellung dem Meiſter ſein Beileid ausdrücken zu müſſen glaubte.

„Bemitleiden Sie nur ſich ſelbſt und Ihre Collegen," antwortete dieſer trocken, „daß Sie meine Muſik nicht verſtanden haben!"

toniſten Coletti geſpielt wurden. Die beiden letztgenannten Künſtler leiſteten Ausgezeichnetes, und die Spezia wußte mit ihrer ergreifenden Rolle das Publicum zu Thränen zu rühren. Unter dieſen Verhältniſſen errang die Traviata einen glänzenden Erfolg und trat alsbald ihren Siegeszug durch Italien und ganz Europa an. Es iſt bekannt, daß ſie ſeither ſtets vom Glück begünſtigt war.

Bezüglich der Traviata kann ich nicht unterlaſſen, hier einige Betrachtungen anzuführen, welche ein angeſehener, italieniſcher Kritiker; Herr Dr. Baſevi, den ich bereits mehrfach erwähnte, über dieſes Werk anſtellt; derſelbe ſagt:

Die Traviata iſt eine Compoſition, welche durch die Zeichnung der Charaktere, die Art der Gefühle und den Mangel an äußerem Prunk ſich dem Schauſpiel nähert. Verdi iſt mit dieſem Werk in eine dritte Phaſe getreten, in der er ſich in verſchiedenen Beziehungen der franzöſiſchen komiſchen Oper nähert.*) Obgleich noch nicht auf der Bühne zur Anwendung gebracht, war dieſe Art der Muſik in Privatzirkeln doch längſt bekannt. In den letzten Jahren haben ſich in derſelben namentlich Luigi Gordigiani und Fabio Campana bemerkbar gemacht. Verdi hat mit ſeiner Traviata die Kammermuſik mit glücklichem Erfolg auf die Bühne verpflanzt, wobei ihm der gewählte Stoff ſehr zu Statten kam. Man begegnet in dieſer Arbeit einer größeren Einfachheit, als in den andern Werken des Autors, namentlich

*) Dieſer Anſicht kann ich nicht unbedingt zuſtimmen; ich vermag die Merkmale einer dritten Methode in der Traviata nicht zu erkennen, da der Componiſt nie wieder Aehnliches geſchrieben hat. Die Oper erſcheint mir vielmehr als eine Ausnahme, als ein Zufall — allerdings ein glücklicher Zufall in der Schaffensperiode des Meiſters.

bezüglich des Orchesters, in dem fast immer das Streichquartett dominirt; die Parlandi nehmen einen großen Theil der Partitur ein; mehrere Arien wiederholen sich ähnlich wie Couplets; die Cantilenen schließlich entwickeln sich meist in kleinen, zwei- und dreitheiligen Passagen und haben im Allgemeinen nicht die Ausdehnung, welche das italienische Genre erfordert.

Außerdem hat Verdi viel Leidenschaftlichkeit in die Musik hineingelegt, aber ohne die Uebertreibung, der man bisweilen noch in seiner zweiten Phase begegnet; und ebenso ist es ihm nirgends besser wie in dieser Oper gelungen, die Liebe in möglichst wenig affectirter Weise zum Ausdruck zu bringen. Aber die solchergestalt von Verdi zum Ausdruck gebrachte Liebe ist wollüstig, sinnlich und entbehrt vollständig jener engelhaften Reinheit, wie sie sich in der Musik Bellini's findet. Diese letztere bewahrt stets den Charakter der Unschuld und Sittenreinheit, welcher die Seele angenehm berührt, selbst wenn der Gegenstand derselben nichts weniger als ehrenhaft ist. Der Unterschied in der Liebe, den das Wesen der Musik beider Meister erkennen läßt, ist bezeichnend für die verschiedene Art des Empfindens ihrer Zeit. Allein wenn auch der Charakter der Lorette in Italien noch nicht naturalisirt ist (und hoffentlich wird das nie geschehen), so hat Verdi ihn doch nicht so gut geschildert, daß er ihn nicht leicht entstellt hätte, indem er ihn italianisirte, ihn weniger häßlich gestaltete.

Wenn Bellini in Norma die gefallene Frau schildert, so stellt er sie in einem Moment dar, in welchem sie durch die Leidenschaft dergestalt verblendet ist, daß sie die Größe ihres Fehltrittes nicht zu erkennen vermag. Uebrigens verletzt uns der Fehltritt Norma's um so weniger, als es uns in Folge der Verschiedenheit der Zeit und der Costüme schwerer wird, unser Gewissen mit dem ihrigen zu identificiren. In der Traviata ist dies nicht der Fall. Dort befinden wir uns einer Persönlichkeit gegenüber, die uns nicht nur in Zeit und Sitte, sondern auch gesellschaftlich näher steht . . ."*)

---

*) Abramo Basevi: „Studio sulle opere di Giuseppe Verdi."

Ich glaube nicht, daß diese Parallele zwischen Bellini und Verdi jemals zu ziehen versucht wurde. Aus diesem Grunde hielt ich die Wiedergabe für gerechtfertigt.

Zur Vervollständigung meiner Aufzeichnungen über **La Traviata** füge ich noch hinzu, daß dieselbe am 6. December 1856 zum ersten Male an der italienischen Oper in Paris aufgeführt wurde. Als Hauptdarsteller fungirten die Piccolomini, Mario und Graziani. Die französische Uebersetzung (das Werk Édouard Duprez') wurde am 27. October 1864 unter dem Titel Violetta am Théâtre-Lyrique gegeben. Sie diente als Debüt für Christine Nilsson, die sich durch dieses Werk mit einem Schlage die Herzen der Pariser eroberte. Die männlichen Rollen befanden sich in den Händen der Herren Montjauze und Lutz.*)

---

*) Wenige Tage vor ihrem Erscheinen an der italienischen Oper in Paris, am 1. November war die Traviata im Kaiserlichen Theater in St. Petersburg gegeben worden, wo sie von der liebenswürdigen Frau Bosio und den Herren Calzolari und Bartolini gesungen wurde. Der Erfolg, den sie erzielte, war eine Fortsetzung desjenigen, welchen sie endlich in Italien gefunden hatte. Derselbe artete hier in eine Art Entzücken aus, welches dem enttäuschten Scudo die folgenden gehässigen Zeilen entlockte: — „... Man kann es alle Tage hören, daß Italien krank ist; aber das Land ist noch tiefer gesunken, als es selbst glaubt. Es bedarf dazu keines andern Beweises, als der fabelhafte, alles übersteigende Erfolg, welchen Werke, wie La Traviata erlangen." — Was die Piccolomini betrifft, die in Paris einen wunderbaren, großartigen Triumph mit diesem Werke errang,

ſo wird man vielleicht nicht ohne Intereſſe die Einzelheiten hören, welche ein Pariſer Journal in jenen Tagen über ſie brachte: — „Fräulein Maria Piccolomini debütirte in der Hauptrolle. Wir brauchen hier wohl nicht noch einmal an den Glanz zu erinnern, welcher die Wiege der jungen Künſtlerin umgab. Man weiß, daß ihre Familie, welche bis zu den Würdenträgern Karl's des Großen hinaufreicht, Jahrhunderte lang über Siena herrſchte, ſowie daß ſie den Papſt Pius II. und ausgezeichnete von Schiller verewigte Feldherren unter ihren Mitgliedern zählte, ja daß ſogar noch heute ein Cardinal, den die junge Künſtlerin Onkel nennt, den Namen trägt. So viel Vorfahren, ſo viel Hinderniſſe für den künſtleriſchen Beruf. Aber das wahre Talent triumphirt über alle Hinderniſſe und gewinnt im Kampfe doppelte Kräfte. So auch Marie Piccolomini. Im Alter von fünfzehn Jahren ſang ſie bereits in einem Wohlthätigkeitsconcert am Theater in Siena, und zwei Jahre ſpäter debütirte ſie an der Pergola in Florenz als Lucrezia Borgia. Sollte man es glauben, daß ein faſt noch in den Kinderſchuhen ſteckendes junges Mädchen als berühmte Giftmiſcherin auftrat, als eine Frau, die bereits den vierten Mann hatte? Seit jenem Tage verſuchte ſich Marie Piccolomini an mehreren Theatern in Rom, Piſa, Reggio, Palermo, Udine und Bologna; aber erſt in Turin ſtieg ihr Ruhm plötzlich zu glänzender Höhe, nachdem ſie ſich im Jahre 1855 als Traviata gezeigt hatte ...“ Später wurde Fräulein Piccolomini Marquiſe Gaetani und verzichtete als ſolche auf fernere ſceniſche Triumphe.

IX.

Nach der Traviata ließ Verdi vier Jahre lang nichts von ſich hören. Er beſchäftigte ſich in jener Zeit mit dem erſten Werk, welches er ſpeciell für die Große Oper in Paris ſchrieb. Man weiß, daß Frankreich in muſikaliſcher Beziehung den Fremden ſtets die weitgehendſte Gaſtfreundſchaft gewährte, ja daß es dieſe Tugend ſogar übertrieb auf Koſten ſeiner edelſten Söhne. Im Jahre 1855 bei Gelegenheit der großen Weltausſtellung wollte man den von allen Enden Europa's herbeiſtrömenden Fremden etwas ganz Neues bieten. Anſtatt ſich an einen einheimiſchen Componiſten, an Auber, Halévy oder Berlioz zu wenden, bat man Verdi, dieſes neue Werk zu ſchreiben. Ich kann nicht umhin, dieſe Thatſache zu conſtatiren, ohne im Uebrigen ein beſonderes Gewicht darauf zu legen.

Seltſamer aber als dieſe Thatſache iſt die Wahl des Stückes, welches man dem Componiſten anvertraute. Man wußte nämlich dem italieniſchen Muſiker, der für Frankreich ſchrieb, nichts Beſſeres vorzuſchlagen als ein Libretto mit dem Titel: Les Vêpres siciliennes, das an eine der blutigſten Epiſoden der früheren franzöſiſch-italieniſchen Kriege erinnerte!

Das Libretto enthielt fünf Acte, und die Verfaſſer waren Scribe und Duveyrier. Im Mai oder Juni 1854 kam Verdi nach Paris, um ſich mit ſeinen Mitarbeitern in Verbindung zu ſetzen, und bald darauf zog er ſich nach einem Landhauſe in der Umgegend zurück, um dort, fern von dem Geräuſch und dem fieberhaften Treiben der Hauptſtadt, ungeſtört ſeinen Arbeiten obliegen zu können. Gegen Ende September gab der Componiſt die hauptſächlichſten Theile ſeines Werkes zur Abſchrift; es wurde darauf beſchloſſen, daß die Proben am erſten October beginnen ſollten und man hoffte, die Oper ſpäteſtens Ende Januar dem Publicum darbieten zu können. Aber man hatte ohne die an der Großen Oper herrſchende, traditionelle Gemächlichkeit und namentlich ohne einen ſeltſamen, faſt ſcandalöſen Zwiſchenfall gerechnet, der ein gewaltiges Aufſehen erregte und mehrere Wochen lang Paris in Aufregung hielt. „La donna è mobile“ hatte Verdi den Herzog von Mantua in ſeinem Rigoletto ſingen laſſen; jetzt ſollte er ſelbſt die Wahrheit dieſes Verſes erfahren.

Die große Künſtlerin Sophie Cruvelli, deren ſtrahlende Schönheit, wunderbare Stimme und glänzendes Talent man bereits an der italieniſchen Bühne in Luisa Miller ſchätzen gelernt hatte, errang an derſelben Bühne auch in Ernani einen jener Erfolge, welche den Ruf einer Künſtlerin begründen. Ihr Triumph war ſolcher Art, daß die Große Oper ſich bemühte, die junge Sängerin für ſich zu gewinnen. Zu einer Zeit, als die Honorare noch nicht die Höhe erreicht hatten, auf der ſie heute ſtehen, baute man ihr, wie man ſagen darf, eine goldene Brücke. Die Künſtlerin zögerte auch keinen Augenblick, dieſelbe zu beſchreiten und acceptirte, ohne ſich nöthigen zu laſſen, die hunderttauſend Francs, welche die Verwaltung der erſten lyriſchen Bühne Frankreichs ihr anbot. Fräulein Cruvelli hatte alſo im Januar 1854 in den Hugenotten debütirt und einen glänzenden Triumph davongetragen. Bei ſeiner Ankunft in Paris fand Verdi daher die Sängerin, welche bereits am Théâtre Italien die begeiſterte Trägerin ſeiner Werke geweſen war, an der Großen Oper wieder, und im Einverſtändniß mit Scribe beſchloß er ſofort, die Hauptrolle ſeines neuen Werkes für ſie zu ſchreiben.

Alles ſchien ſomit auf dem beſten Wege zu ſein: das Libretto war fertig, der Componiſt hatte, wie wir geſehen haben, die hauptſächlichſten Stücke bereits zur Abſchrift gegeben; die Vertheilung der Rollen war definitiv geregelt; kurz die Proben waren, wie verabredet,

am 1. October bereits eingeleitet worden, als plötzlich acht Tage später ein Ereigniß eintrat, welches die ganze Angelegenheit in's Stocken brachte und alles in Frage stellte. Am Montag, den 2. October, kündigte der Theaterzettel die Hugenotten an, und der Name der Cruvelli als Valentine berechtigte zu der Aussicht auf eine große Einnahme. Der Zudrang war in der That außerordentlich; schon zu früher Stunde waren die Eingänge des Theaters von einer fortwährend wachsenden Menge belagert. Allein die Zeit rückte vor, und die Casse wurde nicht geöffnet. Das Publicum, erstaunt über die Verspätung, deren Ursache ihm nicht bekannt war, fing bereits an, Zeichen der Ungeduld und des Mißvergnügens zu geben; aber es hielt gleichwohl auf seinem Platze aus . . . Endlich erschien ein Theaterdiener, welcher auf jeden Theaterzettel einen Streifen klebte, mittelst dessen die Direction anzeigte, daß Fräulein Cruvelli ungeachtet ihrer Verpflichtungen und ohne die Verwaltung zu benachrichtigen, Paris plötzlich verlassen habe und daß die angekündigte Vorstellung daher nicht stattfinden könne.

Man kann sich die allgemeine Enttäuschung ausmalen! Weniger aber dürfte man im Stande sein, sich den Eindruck klar zu machen, den das plötzliche Verschwinden dieser seit ihrem ersten Auftreten in jeder Hinsicht verhätschelten und verwöhnten Künstlerin am nächsten Tage auf die Pariser Gesellschaft hervorbrachte.

Hierzu kommt, daß die Oper durch kaiſerliches Decret ſeit einigen Monaten in die Civilliſte des kaiſerlichen Hauſes aufgenommen war; das Theater ſtand folglich unter ſtaatlicher Verwaltung, und die flüchtig gewordene Künſtlerin hatte daher gewiſſermaßen auch die Achtung vor der Perſon des Kaiſers aus dem Auge gelaſſen. Die Angelegenheit wurde zu einer förmlichen Staatsaction aufgebauſcht; ſogar die Diplomatie beſchäftigte ſich mit derſelben, und einen ganzen Monat lang war ſie der Gegenſtand mannigfacher Gloſſen nicht nur in Paris, ſondern auch im Auslande. Trotz aller Geſchicklichkeit, die man anwandte, und ſoviel man ſuchte, es war nicht möglich, den Aufenthaltsort Fräulein Cruvelli's zu entdecken. Vierzehn Tage nach ihrem Verſchwinden wußte man noch nicht, wo ſie ſich befand, woraus ſich die folgende Nachricht der „France musicale“ vom 22. October 1854 erklärt:

„Man weiß bis heute noch nicht, was aus Fräulein Cruvelli geworden iſt. Ihr unerwartetes Verſchwinden macht die Aufführung der Oper der Herren Scribe und Verdi, deren Proben bereits am 1. dieſes Monats begonnen hatten, für den Augenblick unmöglich. Mit Rückſicht auf dieſe Sachlage hat Herr Verdi der Direction officiell mitgetheilt, daß er ſeine Partitur zurückzieht.“ Die Gazette musicale ihrerſeits brachte über die ſeitens der Direction behufs Wahrung ihrer Intereſſen getroffenen Maßregeln folgende Mittheilung:

„Ueber die Urſache der plötzlichen Abreiſe Fräulein Sophie Cruvelli's weiß man immer noch nichts Poſitives. Es iſt jedoch als wahrſcheinlich anzunehmen, daß die berühmte Sängerin ſich nach Deutſchland zu ihrer Familie begeben hat.*) Bereits am Freitag voriger Woche hat Herr Rechtsanwalt Blot, namens des Miniſters des kaiſerlichen Hauſes, bei dem Präſidenten des Civiltribunals einen Antrag auf Beſchlagnahme des von Fräulein Cruvelli in ihrer Wohnung, Rue Tronchet 15, zurückgelaſſenen Mobiliars geſtellt, als Deckung für den vorläufig auf etwa hunderttauſend Francs berechneten Schaden, den der Bruch des regelrecht abgeſchloſſenen Contractes verurſacht. Ebenſo wurde ein anderer Antrag behufs Herbeiführung eines Arreſtbefehls auf die in den Händen des Herrn von Rothſchild befindlichen Gelder und Werthpapiere Fräulein Cruvelli's geſtellt. Der Herr Präſident hat beiden Anträgen Folge gegeben, und die betreffenden Maßregeln wurden ſofort zur Ausführung gebracht. Fräulein Cruvelli hat ihre Wohnung in vollkommenſter Ordnung zurückgelaſſen; ihr geſammtes Mobiliar, ja ſogar ihre Theatergarderobe iſt vollſtändig unberührt.**)

Die Zeit verging, und es gelang nicht, die Spur der flüchtig gewordenen Künſtlerin aufzufinden. Die

*) Fräulein Crüwell, genannt Cruvelli, war deutſcher Abkunft.

**) Gazette musicale, 22. October 1854.

France musicale veröffentlichte daher unter dem Titel: „Eine Flucht" den folgenden, heftigen Artikel:

„Noch einige Worte über Fräulein Cruvelli: Ihre plötzliche Abreise oder vielmehr Flucht bildet seit einigen Tagen fast das einzige Gesprächsthema in den Theatern und Salons. Warum ist sie abgereist? Wo ist sie? Einige glauben in Amerika, andere in St. Petersburg, noch andere in Frankfurt. Sie hat die Oper verlassen, um einen Grafen, einen Fürsten zu heirathen*) und Gott mag wissen, was man sich nicht sonst noch über die Künstlerin erzählt, die alle ihre Pflichten außer Acht gelassen, ihren Contract gebrochen und kein Bedenken getragen hat, sich einem großen, öffentlichen Scandal auszusetzen! Wir bewunderten das Talent der Künstlerin und haben ihr bei mehr als einer Gelegenheit Beweise davon gegeben; heute aber ist unsere Sympathie durch ihre Handlungsweise sehr herabgestimmt. Höher als das Talent steht uns die Ehre, und kein Mensch hat das Recht, sie öffentlich zu einem Spielzeug zu machen. Abreisen und die Bühne, wo man sie gern hatte, wo man ihr Beifall spendete, in die peinlichste Verlegenheit setzen, sich heimlich aus dem Staube machen, wie ein Kaufmann, der das Vertrauen seiner Gläubiger mißbraucht; das ist eine Handlungsweise, wie sie die französische Oper noch nicht erlebt hat und die nicht genug gebrandmarkt werden kann.

Fräulein Sophie Cruvelli soll bisweilen an tollen Einfällen leiden. Sowohl in Mailand, wie in Genua und in London hatte sie mit den Impresarien Zwistigkeiten, welche über die Leichtfertigkeit ihres Charakters keinen Zweifel lassen; derartige Streiche sind also nichts Ungewöhnliches bei ihr. Wenn es bei ihr nicht ganz richtig ist im Kopfe, so möge man sie ein für

*) An demselben Tage veröffentlichte die Gazette musicale die folgende Notiz: „Die Brüsseler Blätter bringen die Nachricht von der demnächstigen Vermählung Fräulein Sophie Cruvelli's mit Herrn Georges Vigier, zweitem Sohne des Grafen Vigier." Bekanntlich fand diese Heirath später wirklich statt, und Fräulein Cruvelli verzichtete seitdem auf ihre Bühnenlaufbahn.

alle Male curiren; mit kräftigen Douchen wird man schon zum Ziele gelangen. Wenn sie dagegen mit Bedacht gehandelt hat, so bringe man sie zur Vernunft und lege ihr eine strenge Strafe für ihr unqualificirbares Betragen auf.

Da ist zunächst ein Theater, welches sie glänzender honorirte, wie je einen Künstler vor ihr; da ist ferner ein Musiker, Verdi, die Ehre und Rechtschaffenheit selbst, der Italien, die Heimath seiner Triumphe verläßt, um der Sängerin mehr als sechs Monate seiner Zeit und seine besten musikalischen Inspirationen zu widmen; da ist schließlich ein Dichter, Scribe, der eine glänzende Rolle schreibt für die Frau, deren Name ein Talisman für unsere große Bühne geworden war, und die Undankbare achtet das alles nicht. Ohne jeden Grund bricht sie die Freundschaft und vergißt, was man für sie, für ihren Ruhm und ihr Glück gethan hat; sie reist ab ohne Rücksicht auf die Hoffnungen des Dichters und des Musikers.

Wo kann sie jetzt noch singen, ohne von allen, denen ihr ungehöriges Betragen bekannt ist, ausgezischt zu werden? Wenn noch irgend ein Winkel ihres Herzens Gewissensbissen zugänglich ist, so möge Fräulein Cruvelli in sich gehen und ihren Blick auf die Zukunft richten; sie wird dann fühlen, wie ihr die Schamröthe in das Gesicht steigt und reuig zurückkehren. Wir wünschen dies in ihrem eigenen Interesse, im Interesse der Kunst und auch in unserm eigenen Interesse. Wir waren die Ersten, welche sie vor vier Jahren auf der italienischen Bühne mit Freuden begrüßt haben und sind ihr seitdem mit warmem Interesse in ihren Fortschritten und Triumphen gefolgt.*)

In Wahrheit gelang es nicht, den Aufenthaltsort Fräulein Cruvelli's zu entdecken; aber die Sängerin, erstaunt und vor allem wohl auch bestürzt über das Aufsehen, welches ihr Verschwinden verursacht hatte, ließ schließlich selbst von sich hören. Um die Gemüther

*) France musicale, 29. November 1854.

auf ihre Rückkehr vorzubereiten, ließ sie zunächst im Straßburger Courier die folgende Notiz erscheinen: „Fräulein Cruvelli, die berühmte Flüchtige der Großen Oper in Paris, wohnte gestern Abend einer Vorstellung im Straßburger Stadttheater bei. Fräulein Cruvelli, die sich auf der Rückreise nach Paris befindet, hält sich nur vorübergehend in unsrer Stadt auf.“*) Vier Tage später las man sodann in einem mit dem Ministerium in enger Fühlung stehenden Pariser Blatte die folgende, augenscheinlich dictirte Notiz; durch die man so gut, oder vielmehr so schlecht es gehen wollte, die Handlungsweise der schönen Wortbrüchigen zu erklären suchte, aus der aber vor allem klar hervorging, daß der Friede zwischen ihr und der Direction wiederhergestellt war: „Der Umstand, daß in Folge der Abwesenheit Fräulein Cruvellis, eine Vorstellung der Großen Oper ausfallen mußte, beruht auf einem bedauernswerthen Mißverständniß, indem die Person, welche die Direction der Oper von der Abreise der Künstlerin benachrichtigen sollte, diesen Auftrag einfach nicht ausgeführt hat. Fräulein Cruvelli, bestürzt über die unliebsamen Folgen ihres Schrittes, wagte daher bis jetzt nicht von Neuem vor dem Pariser Publicum zu erscheinen. Nachdem sie jedoch eingesehen, daß ihre fortdauernde Abwesenheit ihr unfreiwilliges Unrecht nur noch mehr verschlimmern

*) Courrier de Strasbourg, 3. November 1854.

könnte, hat sie die Erlaubniß erbeten und erhalten, ihre Thätigkeit an der Großen Oper unverzüglich wieder aufnehmen zu dürfen.“*)

Man sieht hieraus, daß Fräulein Cruvelli an dem Tage, als ihr Name bereits auf dem Theaterzettel stand, ganz ruhig abreiste, ohne die Direction auch nur durch eine Zeile zu benachrichtigen oder sich um sonst Etwas zu kümmern; sie beauftragte einfach irgend einen Dienstmann, die Verwaltung von ihrer Abreise in Kenntniß zu setzen. Die Sache ist geradezu burlesk, und man muß gestehen, daß die Regierung Napoleon's III., in politischen Dingen lange Zeit so kitzlich, daß sie schließlich das bekannte Ende nahm, in dieser Angelegenheit

*) La Patrie vom 7. November 1854. — „Man kann sich denken, daß die Stammgäste der Oper das in der That unqualificirbare Benehmen des Fräulein Cruvelli sehr übel aufgenommen hatten. Sie waren entrüstet, sagt man, und sehr geneigt, ihr am Abend ihrer Rückkehr einen schlimmen Empfang zu bereiten. Man drohte, sie mitleidslos auszuzischen, um ihr solchergestalt eine eindringliche Lection zu ertheilen. Es herrschte in dieser Hinsicht eine ziemlich peinliche Unruhe in den betroffenen Kreisen; aber der so oft wirklich geistreiche Zufall übernahm auch hier die Rolle des Vermittlers. Fräulein Cruvelli erschien zum ersten Male wieder am 20. November als Valentine in den Hugenotten auf der Scene: Nun richtet bekanntlich die Königin gleich bei dem ersten Auftreten Valentine's die folgende, mit den Umständen wirklich in seltsamer Weise übereinstimmende Frage an diese: ‚Berichte mir über den Erfolg deiner verwegenen Reise.‘ Die zeitgemäße Frage wirkte wie der Funke im Pulverfaß. Das Publicum brach in ein homerisches, nicht endenwollendes Gelächter aus und . . . war entwaffnet.“

eigenthümlich nachgiebig war und ſich unter den Augen des Publicums an der Naſe umherführen ließ.

Nachdem Fräulein Cruvelli einmal wieder nach Paris zurückgekehrt war, wurden die unterbrochenen Proben der „Vêpres“ unter der perſönlichen Leitung Verdi's, der ſelbſt am Clavier begleitete, ſofort wieder aufgenommen. Zu den übrigen Mitwirkenden gehörten Fräulein Sannier und die Herren Gueymard, Boulo, Bonnehée Obin und Coulon. Sieben Monate vergingen, bevor das Werk ſo weit gediehen war, daß es dem Publicum dargeboten werden konnte. Es wird verſichert, daß die große Sängerin in dem Wunſche, Verzeihung für den Mangel an Rückſicht zu erhalten, deſſen ſie ſich beſonders dem Componiſten gegenüber ſchuldig gemacht hatte, während der ganzen Zeit einen über alles Lob erhabenen Eifer zeigte. Uebrigens paßte die Rolle auch ausgezeichnet zu ihrem feurigen Talent, voll tiefer, oft ſogar etwas zügelloſer Leidenſchaftlichkeit. Die Gerüchte, welche außerhalb des Theaters bezüglich der neuen Oper umliefen, berechtigten zu der Hoffnung auf einen großartigen Erfolg ſowohl für den Componiſten, wie auch für ſeine erſte Darſtellerin. Aus dieſer Veranlaſſung, wie auch mit Rückſicht auf eine kurz vorher ſtattgehabte Wiederholung von Ernani an der italieniſchen Oper veröffentlichte Adolphe Adam in einem Feuilleton der Assemblée nationale einige ſehr zutreffende und hoch intereſſante Betrachtungen über

die Erfolge Verdi's in Italien und über die Schwierigkeiten, mit denen sich das französische Publicum an seine Musik gewöhnte, trotz des Rufes, den dieselbe anderswo sich bereits errungen hatte:

„Von allen in Paris aufgeführten Opern Verdi's," sagte der Schriftsteller, „hat Ernani den größten Erfolg gehabt. Mir sind seine andern Werke ebenso lieb, und ich würde daher keinen Grund für die Thatsache anzugeben wissen, wenn ich nicht glaubte, daß dieser Erfolg vor allem der ausgezeichneten Darstellung zu verdanken ist, die in die Zeit der ersten Debüts Fräulein Cruvelli's fiel. Ich gehöre nicht zu ihren fanatischen Bewunderern, aber ich wurde ihr aufrichtiger Verehrer in jener Oper, in der sie nach jeder Richtung hin das Höchste leistete. Ich wohnte ihrem ersten Auftreten bei und hörte sie nachher noch drei Mal hinter einander, was für mich sehr viel sagen will: ich habe sie in allen ihren andern Rollen gesehen, aber nicht so oft wie in der ersten. Ich hoffe, daß sie die glänzenden Eigenschaften, welche sie damals entwickelte, auch in dem in Vorbereitung befindlichen, neuen Werke an den Tag legen wird. Ich werde mich freuen über den Erfolg, den es erzielen wird, und zwar um der Sängerin und um Verdi's willen; was mich betrifft, so zürne ich mir selbst, daß ich nicht bewundern kann, was so viele andere bewundern. Einer meiner Schüler, der kürzlich aus Italien, wo er seine Zeit als Pensionär der Academie ausgehalten hatte, zurückgekehrt ist, erzählte mir, daß man sich gar keinen Begriff von dem Enthusiasmus machen könne, den die Musik Verdi's dort erregte. Selbst Rossini rief in seiner glänzendsten Zeit keinen solchen Fanatismus hervor. Jedoch die Erklärung hierfür ist vielleicht nicht so schwer, als man denkt.

„In Bezug auf die Musik haben die Italiener den Fremden gegenüber einige Aehnlichkeit mit den Chinesen. Sie kennen nur ihre eigene Musik und wollen auch von einer andern nichts hören. Es sind zwar einige Versuche gemacht worden, und die Pariser Blätter haben über die Erfolge berichtet, welche die Muta di Portici, Roberto il Diavolo, il Profeta u. s. w. auf

italieniſchen Bühnen erzielt hatten; aber dieſe Erfolge dürften kaum entſcheidend geweſen ſein; denn ſie haben ſich nirgends nachhaltig gezeigt. Die Italiener, die abſolut nur ihre eigene Muſik kennen, müſſen alſo von Roſſini, der ihnen nur die Fortſetzung und Vervollkommnung deſſen bot, was ſie bis dahin ſtets gehört hatten, einen weniger tiefen Eindruck empfangen haben, als von Verdi, der ihnen etwas ganz Neues brachte. Es war nicht mehr die Eleganz, die Fülle und Leichtigkeit der Melodien, welche dieſes damit bereits geſättigte Publicum brauchte, ſondern Kraft, Energie, und die ein wenig unbändige Leidenſchaft. Verdi beſaß ein feines Gefühl für dieſes Bedürfniß und wußte dasſelbe mit ebenſo viel Glück als Talent zu befriedigen. Hieraus erklärt es ſich auch, daß dieſe ſelbe Art des Erfolges in Frankreich unmöglich war; denn wir waren bereits an leidenſchaftliche und kräftige Effecte gewöhnt. Noch weniger als anderswo war dieſer Erfolg an der italieniſchen Bühne zu erwarten, weil die neue Schule ihr etwas brachte, was Niemand dort ſuchte, während ſie das, was man auf derſelben zu finden wünſchte, ausſchloß. Die geringe Theilnahme, welche das Publicum des Théâtre Italien den Werken Verdi's bezeigte, kann daher weder die Bedeutung des Meiſters ſchmälern, noch die berechtigten Hoffnungen beeinträchtigen, mit denen man der neuen Oper, die er für unſere erſte Bühne geſchrieben hat, entgegenſieht. Man findet in den Werken Verdi's gewiſſe Eigenſchaften, die in dem ſpecifiſch italieniſchen Genre als von ſecundärer Bedeutung betrachtet werden könnten; auf unſerer Bühne aber ſind ſie von hervorragender Wichtigkeit und es wird ihnen an Erfolg nicht fehlen. Dieſe Eigenſchaften ſind die Macht, das Feuer und die Größe, die dem Componiſten Niemand abſtreiten wird. Man kann ſeine Beſtrebungen bekämpfen, ſein Talent iſt über allen Zweifel erhaben."

Man ſieht, mit welcher Offenherzigkeit Adam dem italieniſchen Meiſter Gerechtigkeit widerfahren läßt, und wie gut er die Urſachen erkannte, welche den Erfolg ſeiner Werke in Frankreich verzögerte.

Gleichwohl war dieſer Erfolg mit Ernani, Rigoletto und dem Trovatore klar hervorgetreten und hatte an der Großen Oper mit der Ueberſetzung des letztgenannnten Werkes ſogar eine geräuſchvolle Beſtätigung erfahren. Würde man dieſen Erfolg mit dem erſten Werke, welches Verdi ſpeciell für Frankreich ſchrieb, endlich in ſeiner vollen Kraft zum Ausbruch kommen ſehen? Man könnte verſucht ſein, die Frage gleichzeitig mit ja und mit nein zu beantworten. Es ſteht feſt, daß die Vêpres bei ihrem erſten Erſcheinen eine ſehr warme, ja faſt begeiſterte Aufnahme fanden.*) Der ſehr ſchätzbare Werth der Partitur, die vorzügliche Geſammtdarſtellung, die Mitwirkung einer Sängerin, die auf das Publicum eine faſt bezaubernde Wirkung ausübte, der Reichthum und Glanz der Inſcenirung und ganz beſonders die zahlloſe Menge, welche infolge der Weltausſtellung in Paris zuſammengeſtrömt war, alles trug dazu bei, die Aufnahme der Oper ungewöhnlich glänzend zu geſtalten. Andererſeits kann auch nicht beſtritten werden, daß, nachdem die erſte Neugier erſchöpft war und die Verhältniſſe, unter denen das Werk zuerſt dem Publicum dargeboten wurde, andere geworden waren, der Erfolg ſich nicht auf ſeiner Höhe zu halten vermochte. Als Sophie Cruvelli, welche bald nachher ihren Abſchied nahm, nicht mehr in der

*) Die erſte Aufführung fand am 13. Juni 1855 ſtatt.

Oper mitwirkte, mußte sie vom Repertoire abgesetzt werden. Vier Jahre später, im Juni 1859, wurde mit Frau Barbot in der Rolle der Herzogin Helene eine Wiederholung veranstaltet, die jedoch kaum beachtet wurde. Im Jahre 1863 wurde das Werk wiederum in Scene gesetzt und dieses Mal nicht ohne eine gewisse Feierlichkeit. An Stelle der Cruvelli trat Fräulein Marie Sax, die damals im vollen Glanze der Jugend und ihres schönen Talentes stand und in jeder Hinsicht an ihre Vorgängerin erinnerte, während Villaret die Stelle Gueymard's einnahm. Der zu jener Zeit in Paris weilende Componist hatte persönlich an den Vorbereitungen Theil genommen und sogar eine neue Romanze für Villaret geschrieben, welche an Stelle der Arie trat, die der Tenor ursprünglich bei dem Beginn des vierten Actes zu singen hatte. Allein der Liebe Müh war umsonst; die Vêpres fanden den Anklang der ersten Tage nicht wieder. Sie verschwanden bald endgültig vom Repertoire, nachdem sie es im ganzen im Laufe von acht Jahren zu der Gesammtsumme von zweiundsechzig Aufführungen gebracht hatten.*)

*) Die in Paris anwesenden Italiener waren bei dem ein wenig trügerischen Erfolge jener ersten Tage nicht ganz unbetheiligt. Zu jener Zeit, als ihr Vaterland in politischer Hinsicht noch zerstückelt war, folgten alle Söhne dieses wunderbaren Landes mit ängstlicher Spannung den Werken ihrer Landsleute in der Fremde. Man höre, was Scudo, selbst ein Italiener, über die Aufführung der Vêpres schrieb: „Mit großer Spannung

Kurze Zeit nach ihrem Erſcheinen an der Großen Oper überſchritten die Vêpres, wie man ſich denken kann, die Alpen. Aber die Cenſur (mit der Verdi ſich nie gut zu ſtellen wußte), zeigte ſich eigenthümlich mißſah man dem Erſcheinen dieſes neuen Werkes, welches das Signal für eine neue Umgeſtaltung der dramatiſchen Muſik werden konnte, entgegen. Der Zuſchauerraum der Großen Oper bot daher auch an jenem Tage ein ſeltſames Bild. Die Anhänger des italieniſchen Componiſten hatten ſich daſelbſt in zahlloſer Menge Rendez-vous gegeben, und man darf wohl ohne Uebertreibung ſagen, daß faſt alle gut ſituirten Dilettanten Mailand's, Turin's und der anderen lombardiſchen Städte der Feierlichkeit, welche für ſie die Bedeutung eines politiſchen Ereigniſſes hatte, beiwohnten. In der That ſind für die heutigen Italiener die Fragen der Kunſt nicht bloß einfache Probleme des Geſchmacks, die in den reinen Regionen des Geiſtes zur Erörterung gelangen, ſondern die Leidenſchaften und die actuellen Intereſſen des Lebens ſind dabei betheiligt. In dem Erfolge eines Virtuoſen, eines Künſtlers oder irgend eines Werkes, gleichviel welcher Natur, erblicken die Italiener einen Erfolg ihrer Nationalität, einen Anſpruch mehr auf die Achtung des civiliſirten Europa's . . . Es bleibt ewig eine Ehre für Italien, daß es nach zwei ſo verſchiedenartigen Civiliſationen, wie ſie in Rom unter Auguſtus und Leo X. blühten, den Druck zu überleben vermochte, der ſeit der Mitte des XVI. Jahrhunderts auf ihm laſtete. Die Künſte, die Literatur und die Wiſſenſchaften ſind es, durch die dieſes ſchöne Land unaufhörlich gegen die elende Regierung proteſtirt hat, die ſich bemühte, jedes geiſtige Leben in ihm zu erſticken. Aus dieſen Umſtänden erklärt ſich auch die Aufregung der Italiener, wenn ſie ihre Dichter, Künſtler und Gelehrten gegen die Kritik des Auslandes zu vertheidigen haben. Die Fragen des Geſchmacks ſind für ſie Lebensfragen, und den Ruhm ihrer großen Männer beſtreiten, heißt ihre Nationalität bekämpfen. Dieſe Betrachtungen führen uns zu Verdi und ſeiner neuen Oper zurück . . .“

trauiſch, und weder in Venedig oder Mailand, noch in Neapel oder Florenz wollte ſie ſo wenig von dem Titel wie von dem Stoffe der ſicilianiſchen Vesper etwas hören. Der Partitur des Meiſters mußte daher ein neuer Text angepaßt werden, deſſen Grundlage einigermaßen mit dem urſprünglichen Libretto harmonirte, und man wählte dazu eine Epiſode aus der Geſchichte Portugals im XVII. Jahrhundert, wo dieſes Land unter dem Joche der ſpaniſchen Herrſchaft ſeufzte. Das ſolchergeſtalt umgearbeitete Werk erhielt den Titel Giovanna di Guzman. Ich glaube, es errang in Italien nie großen Erfolg, einmal wegen des Stoffes und dann auch in Folge ſeiner Länge. Die franzöſiſchen Opern ſind bekanntlich bedeutend umfangreicher als die italieniſchen —, was übrigens keineswegs ein Vorzug für dieſelben iſt.

Nach den Vêpres ſchrieb Verdi ſein fünftes Werk für die Fenice in Venedig, welche immer ſeine Lieblingsbühne geweſen zu ſein ſcheint. Diesmal handelte es ſich um Simon Boccanegro, Oper in drei Akten und einem Vorſpiel, zu der Piave ihm den Text geliefert hatte und die am 12. März 1857 zum erſten Male aufgeführt wurde. Obgleich mit lebhafter Spannung erwartet, die noch erhöht wurde durch das Aufſehen, welches die Aufführung des letzten Werkes des Meiſters in Paris erregt hatte, fand Simon Boccanegro doch nur eine mäßig freundliche Aufnahme in Venedig.

Allerdings muß hierbei in Betracht gezogen werden, daß von den vier Hauptdarstellern mindestens zwei, der Tenor Negrini und der Bariton Giraldoni, für ihre Rollen nicht sehr glücklich veranlagt und außerdem am Tage der Aufführung schlecht bei Stimme waren. Andererseits scheint es aber auch, daß das Libretto Piave's nicht geeignet war, zu dem Erfolg des Werkes beizutragen. Basevi, der das Gedicht einen „schauerlichen, melodramatischen Mischmasch" nennt, macht hinsichtlich desselben folgende bezeichnende Bemerkung: — „Ich war gezwungen, das Libretto Piave's nicht weniger als sechs Mal zu lesen, bevor ich etwas davon verstand oder vielmehr zu verstehen glaubte." Wenn eine sechs Mal wiederholte, aufmerksame Lectüre ein solches Resultat oder vielmehr einen derartigen Mangel an einem solchen ergab, so kann man sich den Eindruck vorstellen, den das Stück auf den Zuschauer ausüben mußte!

Simon Boccanegro erzielte in der That nur einen sehr mittelmäßigen Erfolg. Anders gestaltete sich die Sache jedoch, als der Componist nach Verlauf von zwanzig Jahren seine Partitur einer neuen Bearbeitung unterzog, nachdem der Text vorher gründlich verbessert war. Verdi befand sich im Jahre 1875 auf der Durchreise in Köln, wo gerade die Meininger Schiller's Fiesco gaben, und er beschloß, sich das Werk anzusehen, dem Piave den Text zu Simon Boccanegro entnommen hatte. Obgleich er die deutsche Sprache nicht verstand,

wurde er doch betroffen von der Macht und dem Feuer des Schiller'schen Drama's. „O welch' ein schönes Gedicht hätte Piave mir daraus machen können!" rief er aus. Damals kam ihm der Gedanke an eine Umarbeitung seiner Oper, auf Grund einer vollständigen Umgestaltung des Textes. Nachdem dieser Gedanke einmal in seinem Geiste Wurzel gefaßt hatte, verließ er ihn nicht wieder. Zur Verwirklichung desselben trug namentlich einer der jüngeren Meister der zeitgenössischen italienischen Schule, Arrigo Boito, sehr viel bei. Boito, der Verfasser des Mefistofele, ist ein ebenso ausgezeichneter Dichter, wie bemerkenswerther Componist. Auf Grund der Anweisungen Verdi's machte er sich an die Arbeit und vollendete dieselbe zur größten Zufriedenheit desselben. Nunmehr unterwarf Verdi seine Musik nicht nur zahlreichen Aenderungen, sondern er schrieb auch für diese zweite Auflage von Simon Boccanegro mehrere ganz neue Stücke, u. a. das Finale des ersten Actes, welches als eine der dramatisch wirksamsten und tief empfundensten Compositionen zu bezeichnen ist, die jemals unter seiner Feder entstanden sind. In dieser neuen Fassung erschien Simon Boccanegro im Jahre 1881 von Neuem an der Scala in Mailand, wo der französische Sänger Maurel die Hauptrolle spielte. Diesmal wurde das Werk mit dem größten Beifall aufgenommen, und Maurel, der zwei Jahre später für kurze Zeit als Director der italienischen

Oper in Paris fungirte, glaubte sich nicht besser einführen zu können, als mit dieser Oper, die ihm in Italien einen beträchtlichen, persönlichen Erfolg eingetragen hatte. Es wurde nichts außer Acht gelassen, um den Triumph zu sichern; außer Maurel wirkten noch Frau Fidès Devriès und die Herren Nouvelli und Ed. de Reszké mit, und der gefeierte Capellmeister der Scala selbst, Herr Franco Faccio, war gekommen, um sich an die Spitze des Pariser Orchesters zu stellen. Trotz alledem wurde Simon Boccanegro bei seiner Aufführung am 27. November 1883 mit außerordentlicher Reserve aufgenommen. Alles in allem scheint es, als ob die Oper trotz der Anstrengungen, die der Meister zu ihren Gunsten machte, nicht zu den besten seiner Werke gezählt werden darf.*)

Veranlaßt durch die Niederlage, die Simon Boccanegro in seiner ersten Form erlitten hatte, übergab

*) Zu Anfang des Jahre 1876, als Verdi mit der Umarbeitung Simon Boccanegro's begann, starb sein Mitarbeiter Piave, nachdem er lange Zeit krank und arbeitsunfähig gewesen war. Wie bereits erzählt, hatte Verdi in Anerkennung seiner Verdienste ihm eine Rente ausgesetzt, die stets mit der größten Pünktlichkeit gezahlt wurde. Doch ließ er es dabei noch nicht bewenden. Er legte auch für das Töchterchen des Dichters ein Capital an, welches diesem nebst den aufgelaufenen Zinsen am Tage ihrer Volljährigkeit ausgezahlt werden soll. Piave brauchte also in seinen letzten Tagen keine Noth zu leiden und konnte, beruhigt über das Schicksal seines Kindes, in Frieden sterben. Eine derartige Handlungsweise verdient allgemein bekannt zu werden.

Verdi dem „Neuen Theater“ in Rimini die zweite Bearbeitung seines Stiffelio, der 1850 in Triest kaum glücklicher gewesen war und aus dem er einen Aroldo gemacht hatte. In Folge der Empfindlichkeit der Censur hatte der Stoff vollständig geändert werden müssen, und der Priester Stiffelio, der in Triest nicht beanstandet war, wurde in Rimini in einen Barbarenhäuptling verwandelt. Einzelne Partien der Partitur wurden gestrichen und durch neue ersetzt, andere wurden umgearbeitet, und schließlich wurde dem Werke, welches ursprünglich nur drei Acte zählte, noch ein vierter hinzugefügt. Nichtsdestoweniger war Aroldo am 16. August 1857 nicht glücklicher als Stiffelio es sechs Jahre früher gewesen war. Gesungen wurde er diesmal von der Lotti und den Herren Pancani, Ferri, Cornago und Poggiali.

Erst mit seinem Ballo in maschera sollte der Meister wieder einen vollen und glänzenden Triumph feiern. Auch dieses Mal ging es nicht ohne die Unannehmlichkeiten ab, welche das Erscheinen seiner Werke gewöhnlich begleiteten, ja, man darf sogar sagen, daß die Geburt dieses letzten unter außerordentlich seltsamen Umständen vor sich ging. Das Werk war eine Nachahmung Gustav's III. von Scribe und Auber, welcher kürzlich an der Großen Oper in Paris aufgeführt war. Es sollte anfangs den Titel: La Vendetta in domino tragen, der nachher in „Un Ballo in maschera“ um-

gewandelt wurde. Es war ursprünglich für das Theater San-Carlo in Neapel geschrieben, und hier begannen auch die Plackereien, die seine Aufführung verzögerten und schließlich dahin führten, daß es auf eine andere Bühne verpflanzt werden mußte. Die Gazette musicale (vom 4. April 1858) brachte darüber zuerst die folgenden Nachrichten: „Zwischen der Direction der Königlichen Theater in Neapel und dem Maëstro Verdi schwebt gegenwärtig ein Proceß, der vor dem Handelsgericht zur Entscheidung kommen wird und dem folgende Ursachen zu Grunde liegen: Der berühmte Componist hatte sich verpflichtet, für das Theater San-Carlo in Neapel eine Oper mit dem Titel Gustav III. zu schreiben, welchen Stoff auch Scribe bereits für die Große Oper in Paris bearbeitet hat. Die Censur weigerte sich jedoch, das Libretto zu genehmigen und verlangte bedeutende Aenderungen an demselben, denen Verdi sich nicht unterziehen wollte. In Folge dessen wurde die Oper nicht abgeliefert, und die Direction verlangt jetzt vierzigtausend Ducaten Schadenersatz. Man sieht dem Ausgange des Processes mit Spannung entgegen."

Wir lassen nunmehr einen durchaus zuverlässigen Bericht über die wahrhaft seltsamen Abenteuer des Ballo in maschera folgen:

Verdi war kaum in Neapel angekommen, um die Proben des Werkes zu beginnen, als am 13. Januar 1858 der Telegraph die Kunde von dem Orsini'schen

Attentat brachte, dem Napoleon III. nur wie durch ein Wunder entgangen war. Bei dem Bekanntwerden dieſer Nachricht verdoppelte die Polizei natürlich ihre Strenge, und die Folge davon war, daß auch die Cenſur mit noch peinlicherer Schärfe vorging. Die Cenſurbehörde in Neapel begann damit, daß ſie die bereits ertheilte Conceſſion zur Aufführung des Ballo in maschera zurückzog; die Ermordung Guſtav's III. ſchien ihr in dieſem Augenblick ein zu ſchlechtes Beiſpiel für die Zuſchauer. Die Direction, unterſtützt von dem Herzog von Ventignano, dem Intendanten der Königlichen Theater, verſuchte alles Mögliche, Verdi zu bewegen, ſeine Muſik einem andern Libretto anzupaſſen, aber vergebens; der Componiſt blieb in dieſem Punkte durchaus unzugänglich. Der Intendant, deſſen originelles Verhalten ich bereits bei Luisa Miller zu erwähnen Gelegenheit hatte, ſandte ihm nun durch den Gerichtsvollzieher einen Proteſt, dem er eine Anweiſung auf zweihunderttauſend Francs Schadenerſatz beifügte. Es war vergebens.

Verdi blieb unerbittlich, und da die freiheitlichen Beſtrebungen Italiens zu jener Zeit bereits lebhaft geweckt waren, ſo geſchah es, daß ganz Neapel offen für ihn Partei nahm. Man billigte ſeinen Widerſtand und verlangte, daß das Stück mit dem urſprünglichen Text aufgeführt wurde. Alle Welt, ſogar der Bruder des Königs, der Graf von Syrakus (der übrigens zwei

Jahre später sich für das Königreich Italien erklärte, und sich auf einer piemontesischen Fregatte einschiffte) interessirte sich für die Angelegenheit, die die Geister in hohem Grade beschäftigte. Der erlauchte Graf versuchte sogar, Verdi zu bewegen sich durch ihn Ferdinand II. vorstellen zu lassen, der, wie er ihn versicherte, sich überzeugen lassen und die Aufführung seiner Oper gestatten würde; aber Verdi lehnte alles ab.

Indessen wuchs die Erregung von Tag zu Tag. Verdi konnte sein Hotel nicht verlassen, ohne sich von einer zahllosen Menge verfolgt zu sehen, die ihn mit dem Rufe: „Viva Verdi!" begleitete, der zu jener Zeit außer seiner speciellen, wie wir später sehen werden, auch noch eine politische Bedeutung hatte.

Um dieser Begeisterung, die schließlich gefährlich werden konnte, ein Ende zu machen, entschloß sich die Regierung endlich, Verdi von seinen Verpflichtungen zu entbinden und ihn mit seiner Oper abreisen zu lassen. Die einzige Bedingung, welche man ihm stellte, war die, sobald als die Verhältnisse es zulassen würden, eine andere dafür zu schreiben.

Kaum hatte die Situation auf diese Weise ihre Lösung gefunden, als Verdi durch den Besuch des Directors des Apollotheaters in Rom, des Impresario Jacovacci, überrascht wurde, der lange Zeit in Italien eine große Rolle spielte.

„Ich höre, Meister," begann er, nachdem er kaum

das Zimmer betreten hatte, „daß die Regierung hier die Aufführung Ihres Ballo in maschera nicht gestatten will. Wollen Sie ihn mir für Rom überlassen?“

Verdi brach in Lachen aus.

„Aber mein lieber Jacovacci,“ rief er, „wie zum Teufel wollen Sie es denn anfangen, daß man in Rom gestattet, was in Neapel verboten wird?“

„Das ist meine Sache,“ versetzte der Impresario, „geben Sie mir nur das Libretto und versprechen Sie mir, daß das Werk mir gehört, wenn ich in acht Tagen die Autorisation erlange, und daß Sie nach Rom kommen wollen, um es einzustudiren.“

„Es steht noch eine andere Schwierigkeit im Wege,“ antwortete Verdi; „ich muß unter allen Umständen verlangen, daß Sie auch Fraschini engagiren.“

„Weiter nichts?“ versetzte Jacovacci lächelnd. „Komm doch einen Augenblick hier herein,“ wandte er sich alsbald zu Fraschini, welcher der Unterhaltung beigewohnt hatte.

Beide begaben sich in ein Nebenzimmer, wo sie sich nach wenigen Minuten über ihre Bedingungen geeinigt hatten.

„Jetzt gehe ich nach Rom,“ sagte Jacovacci, „und rede mit der Censur, mit dem Cardinalgouverneur und, wenn es sein muß, mit dem Heiligen Vater selbst. In acht Tagen, mein lieber Maëstro, haben Sie Ihr

Libretto wieder, versehen mit allen möglichen Visa's und Buono per la sceno."

Damit empfahl er sich.

Dennoch ging die Sache nicht so leicht, wie er sie dargestellt hatte; in Rom stieß man auf neue Schwierigkeiten. Die sehr empfindliche päpstliche Censur, die außerdem mit großer Zähigkeit an ihren monarchischen Gesinnungen und Ueberlieferungen festhielt, konnte sich durchaus nicht entschließen, eine Thatsache zuzulassen, die die Geschichte gleichwohl nicht umhin gekonnt hatte, zu registriren, nämlich die Ermordung eines Königs durch einen seiner Unterthanen. Diesmal mußte der Componist, wenn er seine Oper dem Publicum nicht ganz und gar vorenthalten wollte, sich wohl oder übel doch entschließen, die Grundlage seines Stückes zu modificiren. Man kam daher überein, daß die Handlung statt in Schweden in Amerika spielte, und an Stelle der Ermordung Gustav's III. setzte man diejenige des Grafen Warwick, des Gouverneurs von Boston. Dank dieser Aenderungen durfte Un Ballo in maschera endlich das Licht der Lampen erblicken. Glücklicherweise thaten die Aenderungen dem großen Erfolge des Werkes keinen Eintrag, als dasselbe endlich am 17. Februar 1859 in Scene gesetzt wurde.*)

*) Man weiß, daß die „amerikanische" Bearbeitung des Ballo in maschera nicht beibehalten wurde; aber man hat die Oper auch nicht in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt.

Trotz der warmen Aufnahme, deren das Werk sich seitens des Publicums erfreute, war der Componist mit der Darstellung keineswegs zufrieden. Die in den Händen Fraschini's und Giraldoni's befindlichen männlichen Hauptrollen wurden in ausgezeichneter Weise zur Geltung gebracht; dagegen ließen die Damen Julienne Dejean, Scotti und Sbriscia viel zu wünschen übrig. Verdi beklagte sich darüber nicht ohne einige Bitterkeit bei Jacovacci; aber dieser, ein schlauer Fuchs, der alle Schliche des Geschäfts kannte, antwortete ihm lächelnd:

„Nun, nun, lassen Sie es nur gut sein! Zur nächsten Saison engagire ich drei bessere Sängerinnen; das Publicum wird die Oper noch weit mehr nach seinem Geschmack finden, und ich werde noch viel mehr Geld herausschlagen.“*)

Un Ballo in maschera ist bis heute das letzte Werk, welches Verdi für sein Vaterland schrieb; denn seit 1859, also seit sechsundzwanzig Jahren, hat er nur noch drei Opern, und alle drei für ausländische Bühnen componirt.

Heute spielt die Handlung in Neapel, und wenn man Scudo glauben darf, so wurde diese letzte Umwandlung zur Zeit der Aufführung des Werkes an der italienischen Oper in Paris (am 13. Januar 1861) vollzogen.

*) Von Edouard Duprez in's Französische übersetzt, wurde Un Ballo in maschera am 17. November 1869 am Théâtre-Lyrique in Paris aufgeführt. Die Hauptrollen wurden von den Herren Massy und Lutz, Frau Meillet und Fräulein Daram gespielt.

Betrachten wir dieſelben ſtreng der Reihe nach.

Im Jahre 1834 lebte in Tours, wo er ſich durch Zeichenunterricht ernährte, ein vornehmer Spanier, Don Angel de Saavedra, den die häufigen Revolutionen ſeines Vaterlandes in die Verbannung getrieben hatten. Die Regierungen von Rom und Toscana hatten ihm den Aufenthalt auf ihrem Gebiet unterſagt, während man ihn in dem Frankreich Karl's X. nur verhindert hatte, ſich in Paris niederzulaſſen. Don Angel de Saavedra hatte daher zunächſt in Orleans eine Zeichenſchule gegründet und dieſelbe einige Jahre ſpäter nach Tours verlegt. Eine allgemeine Amneſtie öffnete ihm endlich wieder die Thore ſeiner Heimath, und faſt zu gleicher Zeit ſtarb auch ſein älterer Bruder, der ihm ein großes Vermögen und den Titel Herzog de Rivas hinterließ, mit dem die Würde eines Granden von Spanien und Pairs des Königreiches verbunden war.

Der neue Herzog de Rivas war nicht nur ein Politiker und tapferer Soldat, ſondern auch ein ausgezeichneter Dichter und Schriftſteller. Er nahm mehrere Werke mit in die Heimath zurück, die er in der Verbannung geſchrieben hatte, um die Schmerzen derſelben zu lindern. Unter denſelben befand ſich ein fünfactiges, halb in Proſa, halb in Verſen geſchriebenes Drama, dem es nicht an den Uebertreibungen fehlte, welche die Schule der franzöſiſchen Romantiker jener Zeit kennzeichnete. Am 22. März 1835 wurde dieſes

Drama, wenn ich nicht irre, unter dem Titel Don Alvar in Madrid aufgeführt, und sein Erscheinen kann als ein literarisches Ereigniß betrachtet werden. Der Erfolg war ein ungeheurer und verbreitete sich alsbald über ganz Spanien.

Diesem Drama hatte Piave fünfundzwanzig Jahre später den Stoff zu einer Oper für Verdi entnommen, um die das neue kaiserliche Theater in St. Petersburg diesen gebeten hatte. Unter dem Titel La Forza del Destino wurde das vieractige Werk am 10. November 1862 dem russischen Publicum dargeboten.*) Die Darsteller waren Tamberlick, Graziani, Debassini, Angelini und die Damen Barbot und Nantier-Didiée, d. h. vier italienische Sänger und zwei französische Sängerinnen, — alle Künstler ersten Ranges. Trotz dieser vorzüglichen Darstellung hatte „La Forza del Destino“ sich nur einer artigen Aufnahme zu erfreuen, die in keiner Weise als ein bemerkenswerther Erfolg angesehen werden konnte. Der Inhalt war zu trübe, zu finster und unheimlich. Die melodramatische Oper, in der drei Hauptpersonen gleichzeitig eines gewaltsamen Todes starben, und zwar der eine im Duell, der andere durch

*) Das Erscheinen der Oper war durch die Krankheit der Frau Barbot, die bei der Aufführung mitwirken sollte, um ein volles Jahr verzögert worden. Auch war Verdi gezwungen, in Folge dieser Krankheit zwei Mal die Reise nach Rußland zu machen.

Mord und der dritte durch Selbstmord, war den Zuschauern denn doch ein wenig zu stark. Eine bessere Aufnahme fand das Werk im Jahre 1869 an der Scala in Mailand, nachdem man so vorsichtig gewesen war, die Dichtung von Ghislanzoni neu bearbeiten zu lassen. Mit großer Kälte wurde sie dagegen an der italienischen Bühne in Paris aufgenommen, wo sie im Jahre 1876 von den Damen Borghi-Mamo und Reggiani und den Herren Aramburo, Pandolfini und Nannetti gesungen wurde. In der That ist die Oper ein Werk zweiten Ranges; sie hat nur mittelmäßige Theilnahme erweckt*)

Zwischen der Aufführung der Forza del Destino und derjenigen des Don Carlos, von dem ich bald zu

---

*) Eine Zeit lang war indessen die Rede davon „La Forza del Destino" für die Große Oper in Paris zu übersetzen. Die Gazette musicale vom 31. December 1865 schreibt darüber, was folgt: „Gegenüber der Ungewißheit, welche bezüglich des Erfolges der zwischen der Direction der Großen Oper und Verdi schwebenden Verhandlungen herrschte, glaubten wir uns abwartend verhalten zu müssen. Heute jedoch können wir mittheilen, daß ein Vertrag zwischen Herrn Emile Perrin und dem berühmten Componisten zum Abschluß gelangt ist. Es geht zunächst aus demselben hervor, daß der Plan „La Forza del Destino" aufzuführen, vorläufig vollständig aufgegeben ist. Dagegen wird Herr Verdi für die Große Oper eine neue Partitur zu einem fünfactigen Gedicht der Herren du Locle und Méry schreiben, welches der Schiller'schen Tragödie Don Carlos entnommen ist. Die Proben desselben werden im Juli beginnen, während die erste Aufführung voraussichtlich im November stattfinden wird."

ſprechen haben werde, fällt die Wahl Verdi's zum auswärtigen Mitglied der franzöſiſchen Academie der ſchönen Künſte, welche am 25. Juni 1864 erfolgte. Die Gazette musicale vom 3. Juli kündigte dieſelbe mit den Worten an: „Am letzten Sonnabend ſchritt die Academie der ſchönen Künſte zu der Wahl eines auswärtigen Mitgliedes an Stelle Meyerbeer's. Es waren ſiebenundbreißig Mitglieder anweſend. Die abſolute Majorität betrug neunzehn Stimmen. Herr Verdi, Componiſt, wohnhaft in Genua, wurde mit dreiundzwanzig Stimmen gewählt; von den übrigen Stimmen erhielten Herr Simonis, Bildhauer, ſieben; Herr Navez, Maler, vier; Herr Gallait, Maler, zwei und Herr Geefs, Bildhauer, eine Stimme.

X.

Bevor ich weiter fortfahre, muß ich erſt einige Worte über die politiſche Carrière Verdi's ſagen; doch möge der Leſer ſich deswegen nicht beunruhigen. Ich habe nicht die Abſicht, länger als nöthig bei dieſem Gegenſtande zu verweilen, und wenn ich denſelben überhaupt erwähne, ſo geſchieht es nur, um den Geſichtspunkt, von dem ich bei Beginn meines Unternehmens ausging, in keiner Weiſe aus dem Auge zu laſſen. Aus demſelben Grunde werde ich aber auch über den mir vorgezeichneten anecdotiſchen Rahmen nicht hinausgehen.

In den Jahren 1859 und 1860 während des italieniſchen Unabhängigkeitskrieges, der unter dem Beiſtande fränzöſiſcher Waffen mit der Befreiung der Lombardei begann und mit derjenigen Toscana's, der

Herzogthümer und des Königreiches Neapel fortgesetzt wurde, fand sich der Name eines großen Künstlers besonders geeignet, den Volksmassen, die die Befreiung von einem hundertjährigen Despotismus und die Einigung des gemeinsamen Vaterlandes anstrebten, als Symbol und als Losungswort zu dienen. Welche Hemmnisse man dem Freiheitsgedanken auch entgegenstellen mag, die unterdrückten Völker werden immer Mittel finden, ihren Gedanken Ausdruck zu geben. Die Italiener bedienten sich zu diesem Zweck des Namens eines ihrer Musiker, der eines Weltrufes genoß und der seit fünfzehn Jahren alle Bühnen der Halbinsel beherrschte. Indem sie den Namen als eine Art Rebus anwandten, dessen Lösung übrigens leicht zu finden war, bedeckten sie sämmtliche Mauern und Wände, an denen sie sich nur irgendwie anbringen ließ, mit der laconischen Inschrift:

Viva V. E. R. D. J!

die auf gut Italienisch heißen sollte:

Viva Vittorio Emanuele, Re D'Italia!

In dieser Weise gaben die Landsleute des großen Musikers ihren patriotischen Gefühlen Ausdruck.

Doch das ist noch nicht alles. Als das Herzogthum Parma sich dem neuen Königreich Italien einverleiben wollte und seine erste Volksvertretung einberief, wurde Verdi von dem District Busseto als Deputirter in diese Körperschaft gewählt. In der Heimath wußte

man sehr gut, daß der große Künstler allen Verkehr mit den Oesterreichern stets sorgfältig vermieden hatte und daß er auch niemals am Hofe zu Parma gewesen war, da er keinerlei Verbindungen mit dem Herzog hatte und sich von diesem selbst ebenso fern hielt wie von dem ersteren. Aus diesem Grunde und auch wegen des Ruhmes, der mit seinem Namen verknüpft war, hatten seine Landsleute ihn zu ihrem Vertreter gewählt.

Gleichwohl fühlte sich Verdi, als der erste Sturm vorüber war, und die Vertretung Parma's die Einverleibung des Herzogthums ausgesprochen hatte, nicht ganz behaglich in der neuen Situation, in die man ihn hineingedrängt hatte. Er sprach sich darüber mit Herrn von Cavour aus, der ihn bei Gelegenheit der Wahlen zu dem ersten italienischen Parlament um seinen Besuch gebeten hatte und ihm dringend an's Herz legte, sich als Candidat aufstellen zu lassen.

„Abe Sie wissen doch recht gut, mein lieber Cavour," sagte der Meister, „daß ich kein Politiker bin. Ich habe einen Widerwillen dagegen, öffentlich hervorzutreten und fühle mich am wohlsten, wenn ich in der Zurückgezogenheit ruhig meinen Arbeiten obliegen kann. Ihr Wunsch kommt mir also, offen gestanden, etwas ungelegen."

„Ich weiß sehr wohl, daß Sie kein Politiker sind, und es liegt mir fern, Sie dazu machen zu wollen," antwortete der Minister. „Aber ich möchte in unserm

ersten nationalen Parlament alle Männer vereinen, die sich durch ihre Intelligenz in Italien einen Namen gemacht haben, sei es nun in der Kunst, in der Literatur oder in den Wissenschaften, und deshalb ist es mein lebhaftester Wunsch, auch Sie unter diesen Männern zu sehen."

Einem so ehrenvollen Einwande gegenüber mußte Verdi nachgeben. Es versteht sich von selbst, daß er gewählt wurde. Aber nachdem er seiner Bürgerpflicht genügt und an den ersten Arbeiten der Kammer Theil genommen hatte, zog er sich allmählich zurück, bis er schließlich nach zwei oder drei Jahren seine Demission gab.

Nichtsdestoweniger ernannte ihn Victor Emanuel im Jahre 1875 zum Senator des Königreichs. Aber die Politik flößte ihm fast Abscheu ein, und nichts vermochte seinen Widerwillen zu besiegen. Zwar machte er den förmlichen Besuch und leistete den vorgeschriebenen Eid (22. November); das war aber auch alles, zu dem er sich entschließen konnte; seit jener Zeit hat er, glaube ich, an keiner Sitzung wieder Theil genommen.*)

*) Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, der Gewissenhaftigkeit eines italienischen Impresario Erwähnung zu thun: Der Director des Theaters Piccini in Bari, dem der künstlerische Ruf Verdi's vermuthlich nicht genügte, kündigte bei Gelegenheit einer Aufführung der Aïda seinem Publicum an, daß das Werk dem maëstro senatore Verdi seine Entstehung verdanke!

Es hieße vielleicht etwas zu weit gehen, wenn man zu den wenigen politischen Thaten Verdi's auch noch die Cantate rechnen wollte, welche er im Jahre 1862 für die Weltausstellung in London schrieb; immerhin aber verdient diese wichtige Composition hier erwähnt zu werden.

Bekanntlich waren vier große Künstler beauftragt worden, ihr Vaterland bei dieser Gelegenheit auf musikalischem Gebiet zu vertreten: Auber für Frankreich, Meyerbeer für Deutschland, Verdi für Italien und Sterndale Bennett für England. Verdi (beiläufig der einzige Ueberlebende von den vieren), schrieb aus dieser Veranlassung eine „Völkerhymne", die im Ausstellungspalast selbst nicht aufgeführt werden konnte, die aber statt dessen am 24. Mai 1862 im Theater der Königin zu Gehör gebracht wurde. Die Hymne umfaßte eine Introduction, einen Chor, ein von Frau Tietjens gesungenes Sopransolo und ein umfangreiches Finale, in welchem die drei Motive des „God save the Queen", der Marseillaise und der italienischen Nationalhymne zu einem sorgfältig durchgearbeiteten Ensemble verflochten waren.

Man könnte diese Art der Musik als musikalischen Internationalismus bezeichnen.*)

*) Wie man sagt, war es dem Uebelwollen und der Eifersucht des berühmten, heute verstorbenen Capellmeisters Michael Costa zu verdanken, daß die Hymne Verdi's weder im Aus-

ſtellungspalaſt noch im Covent-Garden Theater, wo der berühmte Tenor Tamberlick das Solo ſingen ſollte, aufgeführt wurde. Das Journal „Le Nord“ veröffentlicht in einer engliſchen Correſpondenz folgenden Bericht über die Aufführung im Theater der Königin: „Nach Schluß der Saiſon öffnete das italieniſche Theater noch einmal ſeine Pforten zu einer Wohlthätigkeitsvorſtellung: Wie gewöhnlich bei derartigen Vorſtellungen bildete das Programm eine Art Olla podrida, mit allen möglichen bekannten Ingredienzien. Neu war nur eine Arbeit Verdi's, die zur Eröffnung der letzten Weltausſtellung in London componirte „Völkerhymne“. Wir hatten die von Auber und Meyerbeer zu dem gleichen Zweck geſchriebenen Stücke bereits kennen gelernt und wollten nun auch das dritte hören. Der erſte Theil beſteht aus dramatiſchen Recitativen und einem Cantabile in der bekannten Art des Meiſters. Der zweite iſt ein Arrangement von mehreren Nationalhymnen. Die Klangfülle des Stückes iſt für ein großes Gebäude, wie den Criſtallpalaſt, berechnet. Im Zuſchauerraum eines Theaters iſt einem bei der Blechmuſik aus nächſter Nähe zu Muthe, als ob die Ohren platzen ſollten. Ueberdies hat der patriotiſche Maëſtro die Idee gehabt, verſchiedene Motive mit einander zu verbinden und zu verflechten: das umfaſſende Genie des Contrapunktiſten Meyerbeer hat ſich nicht immer ungeſtraft an ein ſolches Unternehmen gewagt; Verdi ſcheint mir noch weniger der Mann dazu zu ſein. Außerdem beſteht zwiſchen der Marſeillaiſe und dem God save the Queen nicht der geringſte harmoniſche Zuſammenhang. Hat ſich der Leſer ſchon einmal bei einer Parade zwiſchen zwei oder drei Muſikcorps befunden, die jedes eine andere Melodie ſpielten? Das iſt, wenigſtens annähernd, der Eindruck des Finales der Völkerhymne.“

XI.

Wir ſind nunmehr bei dem zweiten franzöſiſchen Werke Verdi's angelangt. Am 11. März 1867, elf Jahre nach den Vêpres Siciliennes, fand die Aufführung des Don Carlos ſtatt, zu dem Méry und Camille du Locle das Libretto geſchrieben hatten. Auch dieſes Mal beſchränke ich mich darauf, zu erwähnen, daß die Verwaltung der erſten franzöſiſchen Bühne ſich veranlaßt ſah, ein Werk, deſſen ſie für die Saiſon der Weltausſtellung bedurfte, bei einem ausländiſchen Meiſter zu beſtellen.

Seit April 1866 hatten ſich die Verhältniſſe der Großen Oper von Neuem geändert. Die Verwaltung auf Rechnung der Civilliſte war abgeſchafft; man hatte dieſelbe ſtatt deſſen in die Hände eines verantwortlichen Directors gelegt, der ſie, unterſtützt durch eine be-

trächtliche Subvention auf eigene Rechnung und Gefahr übernommen hatte. Gegen Mitte Auguſt 1866, als Verdi ein wenig leidend in Paris ankam, um die Aufführung vorzubereiten, ſtand Émile Perrin ſeit vier Jahren an der Spitze der Oper.*)

Man hoffte, das Werk vor Schluß des Jahres geben zu können, aber ... es iſt zur Genüge bekannt, eine wie ſchwerfällige Maſchine die Große Oper iſt, wenn es ſich darum handelt, ein neues Werk in Scene zu ſetzen. Unter allen möglichen Verſpätungen, Verzögerungen und Indiſpoſitionen ging das alte Jahr zu Ende, und das neue begann. Am 15. Januar 1867 erhielt Verdi plötzlich ganz unvermuthet die telegraphiſche Nachricht von dem Tode ſeines Vaters, was natürlich nicht geeignet war, den Gang der Arbeiten, die er mit ſeiner gewohnten Sorgfalt überwachte, zu beſchleunigen. Vorher hatte ſich bereits ein Proceß zwiſchen der Direction und einem ihrer Künſtler, dem Baſſiſten Belval, entwickelt. Derſelbe war von Verdi für eine Rolle in Don Carlos auserſehen und hatte ſich ge-

*) „Verdi hat die verſchiedenen Rollen ſeiner neuen Oper mit jedem einzelnen Darſteller perſönlich repetirt; die Enſemblerepetitionen werden im Laufe der nächſten Woche beginnen. Der Componiſt, welcher ſeit einigen Jahren an einem Halsübel leidet, iſt am letzten Sonnabend nach Cauterets abgereiſt, wo er bis zum 5. September bleiben wird. An jenem Tage gedenkt er nach Paris zurückzukehren, um die Proben zu Don Carlos von Neuem aufzunehmen.“ (Gazette musicale, 26. Auguſt 1866.)

weigert, dieſelbe zu übernehmen, weil ſie ihm zu unbedeutend war. Kurz, die Sache verzögerte ſich bis zum März, und erſt am 11. dieſes Monats konnte endlich die Aufführung von Stapel gehen. Zu den Hauptdarſtellern gehörten die Damen Fräulein Marie Saſſe und Frau Gueymard, ſowie die Herren Faure, Morère, Obin und David.

Die erſte Vorſtellung war mit all' dem Glanze umgeben, den Paris derartigen Feierlichkeiten zu verleihen weiß; die Kaiſerliche Familie und zahlreiche, berühmte Perſönlichkeiten aus der politiſchen, literariſchen und Kunſtwelt wohnten derſelben bei. Der Erfolg entſprach gleichwohl nicht den Hoffnungen, welche man an das Werk geknüpft hatte. Daſſelbe wurde verſchiedenartig beurtheilt und von der Preſſe und im Publicum lebhaft beſprochen, wobei es mitunter nicht an einer gewiſſen Schärfe fehlte. Verdi wartete das Ende dieſer Debatten nicht ab; der Schmerz über den Tod ſeines Vaters nagte an ſeinem Herzen, und überdies war er immer noch ein wenig leidend und durch den langen, mühevollen Aufenthalt in Paris ſehr abgeſpannt. Zwei Tage nach der erſten Vorſtellung, nachdem er ſelbſt erſt die als nothwendig erkannten Streichungen vorgenommen*), verließ er Paris und

*) „Bei der zweiten Aufführung des ‚Don Carlos' ſind mehrere bedeutende, von Verdi autoriſirte Streichungen vorgenommen worden; dieſelben betreffen die Aufruhrſcene im vierten

ging nach Genua, wo er sich in dem prachtvollen Palais Doria, welches er kurz vorher gekauft hatte, niederließ. Den ihm von dem Director der Großen Oper gemachten Vorschlag, ein neues Stück zur Einweihung des am Boulevard des Capucines erbauten neuen Opernhauses zu schreiben, hatte er, wie es hieß, abgelehnt. Inzwischen wurde Don Carlos (der in Paris nur dreiundvierzig Aufführungen erlebte) am Covent-Garden-Theater in London einstudirt, wo er ebenfalls eine ausgezeichnete Vertretung fand; zu den Mitwirkenden zählten die Damen Pauline Lucca und Fricci, beide damals im vollen Glanze ihrer Jugend und ihres großen Talentes stehend, und die Herren Naudin, Graziani, Bagaggiolo und Petit. Die Oper scheint in London, wo sie am 4. Juni zur Aufführung gelangte, nicht viel glücklicher als in Paris gewesen zu sein. Erst im Vaterlande des Componisten fand sie größere Anerkennung; in Bologna, der ersten italienischen Stadt, wo sie in Scene gesetzt wurde, bereitete man ihr einen wahrhaft glänzenden Empfang. Seit jener Zeit figurirt sie auf den Repertoires einer großen Anzahl italienischer Gesellschaften, doch fand sie nie einen so allgemeinen Anklang wie verschiedene andere Werke des Meisters.

Act, die mit dem Tode Posa's endet, den zweiten Theil der Arie des Fräulein Marie Sasse im zweiten Act, die Stretta des Duetts zwischen Faure und Obin u. s. w." (Gazette musicale, 17. März 1867.)

Gleichwohl wurde zur Zeit der Darſtellung des Don Carlos und zwar wenige Tage nach der erſten Aufführung eine ſehr ſchöne, unter dem Meißel des jüngeren Dantan entſtandene Büſte Verdi's im Foyer der Großen Oper aufgeſtellt. Das Kunſtwerk, welches die ſtrengen und ein wenig düſteren Züge des Meiſters mit großer Treue wiedergiebt, begeiſterte Méry, den Mitarbeiter und glühenden Bewunderer deſſelben zu dem folgenden, ſchwungvollen Gedicht:

Oui, c'est lui! C'est le fils de la Muse sévère
Qui, sur tant de chefs-d'œuvre, éleva *le Trouvère*,
L'aigle des monts alpins, l'aigle des hauts sommets.
Ces lignes où la force à la grâce est unie,
Et qui brillent au front des hommes de génie,
Grâces à vous, Dantan, ne s'éteindront jamais!

Le sculpteur sous sa main sent palpiter la pierre,
Son ciseau fait jaillir l'éclair de la paupière.
Au premier coup donné, sans essai hasardeux,
Il tient, pour faire entrer sous le marbre la vie,
Cette flamme qu'au ciel un titan a ravie,
Et, devant le modèle, on s'écrie: «Ils sont deux!»

Oui, sous un double aspect cette image est complète
Copiant avec soin les traits, elle reflète
Les intimes trésors du merveilleux penseur;
Elle dit les secrets que la bouche veut taire!
Elle met l'idéal sur ce visage austère
Qu'illumine un rayon d'ineffable douceur.

Quand l'âme de l'artiste au bel âge est blessée,
Quand il a noblement souffert par la pensée,
Son art s'inspirera de souvenirs récents;
Sa musique n'aura que des notes de flamme;

Ses douleurs, agitant le clavier de son âme,
Éclateront partout en sublimes accents.

En Italie, enfin, la musique a son Dante!
Après l'accord joyeux, vient la plainte stridente
Qui part de l'âme au jour des suprêmes douleurs.
On croit entendre alors, dans la note isolée,
Le cri de Josaphat, la sinistre vallée,
Le lamentable cri de tout un monde en pleurs!

Ce buste a tout traduit! Honneur au statuaire
Qui, d'un rayon divin, en travaillant s'éclaire!
Par son noble ciseau, créateur souverain,
Il fait battre un grand cœur sous l'inerte matière,
Et l'homme de génie, avec son œuvre entière,
Revit sous une chair de granit ou d'airain.*)

In den achtzehn Jahren, welche seit dem Erscheinen des Don Carlos verflossen sind, hat Verdi nur ein einziges dramatisches Werk veröffentlicht. Allerdings würde dieses allein auch hinreichen, seinen Ruhm zu begründen;

*) Bei dieser Gelegenheit erwähne ich noch, daß Dantan im vorhergegangenen Jahre eine Caricatur des Componisten der Traviata, eine jener lustigen Skizzen, in denen er Meister war, entworfen hatte. Auf derselben war Verdi mit wüthendem Gesicht, vor dem Piano sitzend dargestellt. Auf seine Schultern fiel eine lange Löwenmähne herab, und seine Hände waren in mächtige Pranken verwandelt. Seiner Gewohnheit gemäß hatte Dantan einige burleske Verse unter seine Caricatur gesetzt, die von Neuem seine unbesiegliche Neigung für Kalauer bestätigte. Wir lassen dieselben hier wörtlich folgen:

Il a des fiers lions la griffe et la crinière;
Trouver est son triomphe, à ce maître hardi!
Il suit à travers champs des chemins sans ornière;
L'art fleurira toujours tant qu'il aura *Verdi*.

denn es handelt sich um die schöne, herrliche Partitur der Aïda. Der machtvolle Charakter; das wunderbare Colorit und der reine, erhabene Styl dieser Oper bieten den glänzendsten Maßstab eines zur vollsten Reife durchgedrungenen Genies.

Die Geschichte Aïda's ist in mehr als einer Hinsicht interessant, und ich werde dieselbe daher etwas eingehender und umständlicher behandeln.

Es ist ein Irrthum, wenn man, wie es in Frankreich geschah, behauptet, Aïda sei zur Einweihung des italienischen Theaters in Kairo geschrieben. Dieses Theater, dessen Bau im Jahre 1869 begonnen wurde, war bereits nach Verlauf von sechs Monaten beendet und wurde im November desselben Jahres eingeweiht. Es verdankt seine Entstehung der Freigebigkeit des Khedive Ismael-Pascha, eines Fürsten von hochgebildetem, künstlerischem Geschmack, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckte und keine Ausgabe scheute, wenn es sich um seine Hauptstadt handelte.

Dagegen ist es Thatsache, daß man, sobald die Verhandlungen bezüglich des Theaters begannen, dem Khedive den Rath gab, demselben durch eine Verdi'sche Oper einen höheren Glanz zu verleihen. Diese Oper sollte besonders für das Theater geschrieben werden und entweder einen nationalen Stoff behandeln oder doch wenigstens eine wesentlich locale Färbung und einen einigermaßen patriotischen Charakter tragen.

Dem Khedive gefiel die Idee, und es wurde alsbald an Verdi geschrieben und dieser gebeten, seine Bedingungen zu stellen. Es braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, daß der Componist von dem Vorschlag ein wenig überrascht war; gleichwohl war er demselben im Princip nicht abgeneigt; nur wußte er nicht recht, welche Bedingungen er stellen sollte. In dieser Verlegenheit schrieb er an seinen Schüler und Freund Emanuele Muzio, verlangte seinen Rath und bat ihn zugleich, die Summe zu nennen, welche er als Honorar fordern könnte.

„Verlangen Sie viertausend Pfund Sterling für Ihre Partitur," antwortete dieser lakonisch, „und wenn man wünscht, daß Sie das Stück selbst einstudiren und die Proben leiten, so erhöhen Sie Ihre Forderung auf sechstausend Pfund."

Verdi befolgte den Rath und verlangte, da man auf seine Anwesenheit in Kairo verzichtete, viertausend Pfund, natürlich unter der Bedingung, daß man ihm vorher den Stoff nenne, den er behandeln sollte. Diese Vorbedingungen wurden ohne irgend welche Einwendungen angenommen, und man sandte ihm alsbald den Entwurf zu Aïda. Ich sage mit Bedacht „Entwurf", denn damals war es noch nichts Anderes. Die erste Idee des Drama's, welches lediglich ein Werk der Einbildungskraft ist, haben wir Mariette-Bey, dem großen, französischen Egyptologen zu verdanken, der sie mit

neuen und sehr wirkungsvollen historischen und archäologischen Einzelheiten ausgestattet hat.*)

Verdi war von vornherein für den Stoff eingenommen, einmal wegen der Großartigkeit desselben im Allgemeinen und besonders durch die Grundidee der Kerkerscene, der man das seltsame und hochdramatische

*) „Nach der Februarrevolution im Jahre 1848 wurde Mariette dem egyptischen Museum des Louvre zugetheilt und machte sich daselbst bald durch seinen Scharfsinn und sein Wissen bemerkbar. Von dem Institut der Aufmerksamkeit des Ministers für öffentlichen Unterricht empfohlen, wurde er mit einer wissenschaftlichen Mission nach Egypten betraut. Im Jahre 1850 reiste er nach Kairo ab, um in den dortigen Klöstern nach koptischen Manuscripten zu forschen; allein kaum war er in dem Lande angekommen, so wurde seine Aufmerksamkeit von den Monumenten angezogen, welche von den Stätten des alten Memphis herrührten. Er unternahm dort Ausgrabungen, mit Hilfe deren es ihm gelang, den Tempel des Serapis, die Apisgräber und eine große Anzahl kostbarer Monumente zu entdecken. Nachdem sein Urlaub verlängert worden, setzte er seine Ausgrabungen, die wichtigsten und umfangreichsten, welche jemals in Egypten gemacht worden sind, mitten in der Wüste vier Jahre lang fort: nachdem er das Serapeum an's Licht gefördert hatte, legte er mit Hilfe eines von dem Herzog de Luynes bewilligten Geldzuschusses die berühmte Sphinx bloß und stellte fest, daß dieses gigantische Denkmal an Ort und Stelle aus dem natürlichen Felsen gehauen war . . . Nach Egypten zurückgekehrt, bekleidete er zuerst den Posten eines Generalinspecteurs und Conservators der egyptischen Monumente; später wurde er Director des Museums von Bulak und erhielt den Titel Bey . . ." (Vapereau: Dictionnaire des Contemporains.) Mariette-Bey ist inzwischen gestorben; aber sein Name ist so eng mit der Entstehung und Veröffentlichung der Aïda verbunden, daß ich es für angemessen hielt, diese Einzelheiten hier mit anzuführen.

Bild verdankt, welches die Entwickelung bildet. Er wußte die musikalische Bedeutung des Vorschlages vollkommen zu würdigen und zögerte keinen Augenblick, ihn anzunehmen. Der endgültige Vertrag wurde daher zwischen dem Vicekönig und Verdi abgeschlossen, und Letzerer erhielt auf Grund desselben vierzigtausend Mark baar ausgezahlt, während die zweiten vierzigtausend Mark bis zur Ablieferung der Partitur in Paris deponirt wurden, worauf sie dann ebenfalls anstandslos zur Auszahlung gelangten.

Die Herren Reyer und Filippi sagen in ihren Berichten über die Aufführung der Aïda und über ihre zum Besuch derselben unternommene Reise nach Kairo übereinstimmend aus, daß du Locle nach dem Entwurf Mariette-Bey's das Libretto schrieb, während Ghislanzoni dasselbe in das Italienische übersetzte.*) Die Frage nach der Urheberschaft des Libretto's zu Aïda war bisher nie ganz klar entschieden worden, und zur Zeit der Aufführung der Oper in Paris entbrannte

*) Zwei Kritiker von europäischem Ruf, Ernest Reyer vom Journal des Débats und Dr. Filippo Filippi von der in Mailand erscheinenden Perseveranza begaben sich nach Kairo, um der ersten Aufführung von Aïda beizuwohnen und sandten ihren bezüglichen Zeitungen Berichte über diese Festlichkeit. Die von ihnen aus dieser Veranlassung geschriebenen Artikel wurden später nebst andern Arbeiten in zwei verschiedenen Bänden veröffentlicht: Notes de musique, par M. Reyer (Paris, Charpentier, 1875) und Musica e Musicisti, von F. Filippi (Mailand, Brigola, 1876).

bezüglich derselben eine ziemlich heftige Polemik in der italienischen Presse. Durch die Veröffentlichung eines Briefes, den der zu jener Zeit in Rom weilende du Locle an das in dieser Stadt erscheinende französische Journal „L'Italie" richtete, wurde dieser Polemik endlich ein Ende gemacht: Der Brief lautete, wie folgt:

Rom, den 28. März 1880.

Geehrter Herr Redacteur!

Da die Geschichte des Libretto's zu Aïda eine Polemik in der italienischen Presse veranlaßt, so kann ich Ihnen, da ich mich gerade in Rom befinde, bezüglich dieses Gegenstandes genaue Auskunft geben. Sie waren sehr gut informirt: die Grundlage des Gedichtes stammt von Mariette-Bey, dem berühmten Egyptologen. Ich habe das Libretto Scene für Scene in französischer Prosa und zwar in Busseto unter den Augen des Meisters geschrieben, der sich in beträchtlichem Maße an der Arbeit betheiligte. Im Besondern ist das Finale des letzten Actes mit den beiden über einander spielenden Scenen seine Erfindung.

Die Uebertragung dieser Prosa in italienische Verse war die Aufgabe des Herrn Ghislanzoni. Er hat sie sehr correct damit angedeutet, daß er einfach auf die Partitur schrieb: „Versi di Ghislanzoni". Nachdem die Musik geschrieben war, wurden diese Verse ihrerseits wieder für die französische Vorstellung in das Französische übersetzt.

Da in derartigen Angelegenheiten die Frage nach der Vaterschaft gestattet ist, so haben Sie hier, Herr Redacteur, gewissermaßen ein Ursprungsattest für Aïda. Aber welche seltsame Laune hat den „Versagliere" angewandelt, daß er versuchte, um der Abfassung eines Libretto's willen die Eigenliebe zweier Nationen aufzustacheln? Bleibt Italien nicht ein großes, ja ich kann sagen, das einzige Verdienst um Aïda unter allen Umständen gesichert? Im vergangenen Jahre sah ich hier an den „Marionetten" Aïda ohne Musik; das Werk verlor auffallend durch das Fehlen der-

ſelben, ich geſtehe das ohne falſche Scham, ſowohl für Frankreich, wie für Mariette oder für mich.

Genehmigen Sie, Herr Redacteur, die Verſicherung meiner ausgezeichnetſten Hochachtung

C. du Locle.

Man ſieht aus dieſem Briefe, daß Verdi ſelbſt, wie dies oft geſchah, an der Herſtellung des Libretto's Theil genommen hatte, und ſeine Betheiligung war ſogar von großer Bedeutung, da wir ihm die herrliche und rührende Epiſode der Hinrichtung des Radames verdanken, die er muſikaliſch ſo wunderbar ausgeſtaltet hat.

Doch, genug davon. So wie die Dichtung vollendet war, machte der Componiſt ſich an's Werk, und nach wenigen Monaten hatte er ſeine Partitur fertig. Inzwiſchen hatte man ſich in Kairo anders beſonnen und lud ihn ein, perſönlich herüberzukommen, um die Proben und die Aufführung des Werkes zu leiten. Dem Meiſter lag wenig an dieſer Reiſe, und er lehnte es daher ab, der Einladung Folge zu leiſten. In Kairo beſtand man jedoch darauf und machte ihm alle möglichen Anerbietungen, Geld, Würden, Decorationen und ich weiß nicht, was ſonſt noch; vielleicht gar den Titel Bey? Aber Verdi blieb unerſchütterlich; und nichts vermochte ihn zu beſtimmen, die Reiſe anzutreten.*)

*) Soll ich die Urſache ſeiner hartnäckigen Weigerung verrathen? . . . Dieſelbe entſprang einem Gefühl, welches mit der

Aïda ſollte Ende 1870 in Kairo geſpielt werden. In den Contracten war ausgemacht worden, daß das Werk alsbald nach ſeinem Erſcheinen in der egytiſchen Hauptſtadt auch an der Scala in Mailand aufgeführt werden dürfe, und Verdi hatte dem noch hinzugefügt, daß ſein Freund und Schüler Muzio die Vorbereitungen und die Aufführung der Oper in Kairo leiten ſolle. Während er die letzte Hand an ſeine Partitur legte, arbeitete man in Paris und Kairo gleichzeitig an der Herſtellung des Materials für die Inſcenirung. Nach den Anweiſungen und Zeichnungen Mariette Bey's wurden in Kairo die maſchinellen Einrichtungen hergeſtellt, während die Coſtüme und Decorationen in den Ateliers der Herren Chapron, Rubé und Desplechin in Paris angefertigt wurden. Dieſem letzteren Umſtande iſt es zuzuſchreiben, daß die Aufführung um ein ganzes Jahr verzögert wurde. Es war nämlich in Europa mittlerweile der Krieg ausgebrochen, Paris wurde belagert, und die Decorationen und Coſtüme zu Aïda befanden ſich eingeſchloſſen in der Millionenſtadt.

Endlich nahte die Zeit heran, wo man ſich ernſtlich

Kunſt nichts zu thun hat. Verdi hegte, ähnlich wie Roſſini, eine unüberwindliche Furcht und Abſcheu vor dem Meere. Wie der Urheber des Wilhelm Tell hat auch er ſich demſelben nur ein einziges Mal zu einer Reiſe nach London anvertraut, wobei er die heilige Verſicherung abgab, daß man ihn nicht noch einmal damit anführen ſolle. Das iſt der Grund, welcher ihn veranlaßte, das Anerbieten, nach Kairo zu gehen, formell abzulehnen.

mit den Vorbereitungen und den Proben beschäftigen konnte. Die Künstler, welche das neue Werk darstellen sollten, waren: Frau Pozzoni-Anastasi (Aïda), Frau Grossi (Amneris) und die Herren Mongini (Radames), Medini (Ramfis), Costa (Amonasro) und Steller (König); während die Leitung des Orchesters den sicheren und erfahrenen Händen Bottesini's anvertraut war.*) Es wurde festgesetzt, daß die erste Vorstellung in den letzten Tagen des December 1871 stattfinden sollte und

) Die durch den deutsch-französischen Krieg herbeigeführte Verzögerung hatte es dem durch früher eingegangene Verpflichtungen gebundenen Muzio unmöglich gemacht, den Wünschen Verdi's nachzukommen. Er mußte durch Bottesini ersetzt werden. Andererseits gestattete die Verzögerung dem Meister bis zum letzten Augenblick Aenderungen und Verbesserungen an seiner Partitur vorzunehmen. Es geht dies u. a. aus dem folgenden Bruchstück eines etwas humoristisch gefärbten Briefes hervor, den er am 12. November 1871 von Turin aus an Giulio Ricordi, den Sohn seines Verlegers in Mailand richtete: „Lieber Giulio! So befände ich mich denn verstohlener Weise in Turin, mein Päckchen Musik unter dem Arm. Welch' ein Pech! Wenn ich ein Piano und einen Tactmesser hier hätte, schickte ich Dir heute Abend den dritten Act. Wie ich Dir bereits schrieb, habe ich einen vierstimmigen Chor, eine Nachahmung Palestrina's, der mir das Recht gegeben hätte (was auch Faccio dazu sagen mag) mich um einen Posten als Contrapunktist an irgend einem Conservatorium zu bewerben, durch einen andern Chor und eine Romanze Aïda's ersetzt. Aber es stellten sich Bedenken über das fare alla Palestrina, über die Harmonie und über die egyptische Musik bei mir ein! . . . Kurz, es steht fest! . . . Aus mir wird nie ein Musikgelehrter, ich werde immer ein Pfuscher bleiben! . . ."

*) Franco Faccio, Capellmeister der Scala in Mailand.

thatsächlich wurde die Oper auch am Sonntag den 24. aufgeführt. Aber diese Aufführung ging nicht ohne Schwierigkeiten ab, wie man aus den nachfolgenden Einzelheiten, die ich dem interessanten Bericht des Herrn Filippo Filippi entnehme, ersehen wird. Vorher möchte ich jedoch einen sehr charakteristischen Brief mittheilen, den Verdi an diesen Schriftsteller richtete, als er erfuhr, daß derselbe im Begriff sei, nach Egypten zu reisen, nur um Aïda zu hören und dem italienischen Publicum Bericht über die Aufführung zu erstatten. Der in mehr als einer Hinsicht interessante Brief könnte manchem unserer Musiker als Vorbild in Bezug auf Stolz und künstlerische Würde dienen. Viele von ihnen vergessen nur zu oft die „keusche Muse", von der Berlioz spricht und begleiten ihre Werke bei jeder Gelegenheit mit Pauken und Trompeten:

Genua, den 9. December 1871.

Lieber Herr Filippi!

Es wird Ihnen seltsam erscheinen, außerordentlich seltsam, aber verzeihen Sie, es ist mir unmöglich Ihnen die Eindrücke meiner Seele alle zu verschweigen.

Sie nach Kairo!!! . . . Aber das ist ja eine der großartigsten Reclamen, die man für Aïda hätte ersinnen können! . . . Es scheint mir, daß die Kunst, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, keine Kunst mehr ist, sondern ein Handwerk, eine Vergnügungspartie, eine Jagd, irgend eine Sache, der man nachläuft und für die man unter allen Umständen, wenn keinen Erfolg, so doch wenigstens die allgemeine Aufmerksamkeit herbeiziehen will! Das Gefühl, welches ich dabei empfinde, ist das

des Widerwillens und der Demüthigung! — Ich gedenke stets mit Freuden der ersten Jahre meiner Laufbahn, als ich mich fast ohne Freund, ohne Fürsprache, ohne Vorbereitungen und Einflüsse irgend welcher Art dem Publicum mit meinen Werken vorstellte, jeden Augenblick des Fiasco's gewärtig und überglücklich, wenn es mir gelang, einen einigermaßen günstigen Eindruck hervorzurufen. — Und jetzt welcher Aufwand wegen einer Oper!!! . . .

Journalisten, Künstler, Choristen, Directoren, Professoren u. s. w., alle müssen ihre Steine zu dem Reclamengebäude herbeischleppen, und so ein aus Kleinigkeiten zusammengesetztes Ganzes bilden, das dem Verdienst eines Werkes nichts hinzufügt, sondern den Werth desselben (wenn es solchen überhaupt besitzt) nur verdunkelt. Das ist traurig . . . höchst traurig!!

Ich danke Ihnen für Ihre liebenswürdigen Anerbietungen bezüglich Kairo's; aber ich habe vorgestern bereits an Bottesini geschrieben und ihn über alles, was Aïda betrifft, instruirt. Ich wünsche dem Werke nur eine gute und vor allen Dingen verständnißvolle Wiedergabe in vocaler und instrumentaler Hinsicht, sowie bezüglich der Inscenirung. Was das Uebrige betrifft: in Gottes Namen. So habe ich angefangen, so will ich auch enden.

Glückliche Reise! und seien Sie überzeugt, daß ich stets bleiben werde

Ihr sehr ergebener

G. Verdi.

Dieser Brief hinderte Filippi natürlich nicht, seine Reise anzutreten, und ich lasse nunmehr den Bericht über seine Eindrücke bezüglich der letzten Proben zu Aïda folgen*):

. . . Als ich bei der vorletzten Gesammtprobe sah, wie wenig die Inscenirung vorbereitet war, konnte ich mir nicht vorstellen, daß es möglich sei, zum Sonnabend eine gute Gene-

*) S. Musica e Musicisti.

ralprobe in's Werk zu ſetzen und am Sonntag die erſte Aufführung zu wagen. Aber ein höherer Wille befahl das Wunder . . . und das Wunder geſchah. Der Vicekönig hatte ſagen laſſen, daß er am Dienſtag einen längeren Ausflug nach Oberegypten antrete, und daß er der erſten Vorſtellung von Aïda beizuwohnen wünſche. Und wie er ſagte, ſo geſchah es. Die Probe am Sonnabend war in der That für alle eine heroiſche Leiſtung: es genügt, mitzutheilen, daß ſie von ſieben Uhr abends bis drei ein halb Uhr morgens dauerte und zwar in Gegenwart der Abonnenten, die faſt alle bis zuletzt Stand hielten, ſogar die Damen in den Logen und der Vicekönig ſelbſt, mit ſeiner ganzen Suite.

Dieſe Generalprobe war entſcheidend für den Erfolg; denn da die Abonnenten anweſend, die Räume des Theaters erleuchtet waren, und die Künſtler ſich im vollen Coſtüm befanden, ſo unterſchied ſie ſich von der erſten Vorſtellung nur durch die Länge der Zwiſchenacte, welche durch die noch mangelhaften Vorbereitungen bedingt wurde. Wie bei der Hauptvorſtellung, ſo gab es auch hier Beifall, Ovationen und Rufe der Begeiſterung. Während der Zwiſchenacte war die Unterhaltung äußerſt lebhaft, man bewunderte gegenſeitig das große Werk und war innig erfreut darüber, daß dem Theater in Kairo die hohe Ehre vorbehalten geblieben war, einer ſo ſchönen, großartigen Compoſition das Leben zu geben. Jedes Stück vom Vorſpiel an bis zu dem Schlußduett wurde applaudirt, und bisweilen konnten die Zuſchauer ihre Ungeduld ſo wenig zügeln, daß ſie ſogar während des Spiels in Beifallsrufe ausbrachen. Die den erſten Theil des erſten Actes ſchließende Hymne enthält einen ſtarken, aufgehaltenen Accord, dem ein allgemeiner Beifallsausbruch folgte. Aergerlich über die unzeitige Unterbrechung wandte Botteſini ſich gegen das Publicum und rief im reinſten mailändiſchen Dialect: „L'è minga fenii“ (es iſt noch nicht aus)!

Als wir um $3^1/_2$ Uhr Nachts, nach Beendigung der Probe das Theater verließen, waren wir alle entzückt und freuten uns, die neueſte Muſik des großen Meiſters gehört zu haben . . . Die höchſte Genugthuung empfand jedenfalls der Khedive; er vermochte vor Freuden kaum an ſich zu halten und wünſchte, daß

man unverzüglich in seinem Namen an Verdi telegraphire, um ihm zu danken und Glück zu wünschen.

Aus den folgenden Zeilen wird man ersehen, daß die erste Vorstellung, wenn sie auch in Egypten gegeben wurde, den europäischen Festlichkeiten dieser Art in keiner Weise nachstand. Ich lasse das Wort auch hier noch Herrn Filippi:

Die Aufregung des egyptischen Publicums bezüglich der ersten Vorstellung von Aïda war so groß, daß bereits vierzehn Tage vorher sämmtliche Billets vergriffen waren und in den letzten Tagen bei den Händlern und Speculanten mit Gold aufgewogen wurden. Wenn ich sage: egyptisches Publicum, so spreche ich speciell von den Europäern; denn die Araber, selbst die reichen, machen sich nicht viel aus dem Theater: sie ziehen das klägliche Getön ihrer Cantilenen und die einförmigen Schläge ihrer Tambourins allen Melodien der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor. Es ist ein wahres Wunder in den Theatern Kairo's einmal einem Turban zu begegnen.

Am Sonntag Abend war das Theater lange vor Beginn der Vorstellung bis auf den letzten Platz gefüllt. Die Logen waren in großer Zahl von Damen besetzt, und keine derselben störte die Aufmerksamkeit durch unzeitiges Geschwätz oder durch das Rauschen ihrer Kleider. Im Allgemeinen fand ich sie sehr hübsch und elegant, namentlich was die Griechinnen und die Fremden der höheren Stände betrifft, die in Kairo sehr zahlreich vertreten sind; doch muß ich aus Liebe zur Wahrheit hinzufügen, daß man neben den schönsten und mit bestem Geschmack gekleideten auch jeden Abend koptische und israelitische Gesichter mit seltsamen Coiffüren und in den unmöglichsten Costümen erblickte. Die Farbenzusammenstellungen sind so schreiend, daß man, wenn man sich absichtlich darauf legte, sie nicht geschmackloser erfinden könnte. Die Frauen des vicekönigliches Harems sind für Niemand sichtbar; man hat die drei ersten Logen rechts

im zweiten Rang für sie reservirt, und ein dichter Vorhang von weißem Musselin schützt sie vor indiscreten Blicken*) . . .

Es versteht sich von selbst, daß der Erfolg bei der ersten Vorstellung ebenso groß war wie bei der Probe, und es muß hinzugefügt werden, daß er einstimmig war: er wurde von Niemandem bestritten. Der Leser wird vielleicht nicht ohne Interesse die Eindrücke des einzigen französischen Kritikers hören, welcher der Vorstellung beiwohnte. Ich lasse daher die ersten Zeilen, welche in Frankreich über das Werk gedruckt wurden und die aus der Feder des Herrn Reyer stammen, hier folgen**):

. . . Wenn die Oper Verdi's mittelmäßig gewesen wäre, so hätte ich es ohne Umschweife gesagt; aber sie hat Erfolg ge-

*) Herr Reyer, dessen Eindrücke bezüglich Aïda's ich später ebenfalls wiedergeben werde, beschrieb das Theater in Kairo wie folgt: „Das Theater ist im Innern ähnlich wie die meisten italienischen Theater angelegt und ausgestattet; es hat weder Galerie- noch Balconsperrsitze, und die Parterrelogen liegen höher wie das Orchester. Die Decoration, mattes Gold auf weißem Grunde, ist höchst geschmackvoll; die Logen sind im Innern roth ausgeschlagen. Vor dem Eingange zum Orchester befindet sich ein säulengetragenes Vestibül, von dem aus man nach den zu den oberen Etagen führenden Seitentreppen gelangt. Das Foyer befindet sich im zweiten Stock; es ist geräumig und prachtvoll ausgestattet, und während der Zwischenacte pflegt man dort spazieren zu gehen. Die mit dem Turban geschmückten Zuschauer gehen in das Vestibül und rauchen dort ihre Cigarrette, während sie gravitätisch ein das Rauchen untersagendes Placat studiren."

**) Feuilleton des Journal des Débats vom 16. Januar 1872.

habt, und sie verdiente denselben. Ich freue mich, die gute Nachricht zu verbreiten und den Meister, für den ich, wie man weiß, nie große Bewunderung empfunden, noch jemals besondere Sympathien gehegt habe, zu beglückwünschen . . .

Denen, welche seine Fortschritte in der Musik leugnen, hat Verdi soeben das Gegentheil bewiesen. Freilich der alte Verdi besteht noch fort; er findet sich auch in Aïda wieder mit seinen Uebertreibungen, seinen brüsken Gegensätzen, seinen stylistischen Nachlässigkeiten und seinem Ungestüm. Aber daneben lernen wir auch einen andern, vom Germanismus beeinflußten Verdi kennen, der in äußerst gewandter Weise mit einer Wissenschaftlichkeit und einem Takt, die man nicht bei ihm vermuthet hätte, alle Kunstgriffe der Fuge und des Contrapunktes ausnutzt, der mit seltenem Scharfsinn die Töne bindet und die alten melodischen Formen, selbst die, welche ihm besonders eigen waren, durchbricht. Mit liebevoller Hingabe pflegt er abwechselnd die großen Solopartien und die langen Tonsätze. Er findet die neuesten, oft auch die seltsamsten Harmonien, die überraschendsten Modulationen; er verleiht der Begleitung mehr Interesse, oft sogar mehr Bedeutung als der Melodie selbst; kurz, wie Grétry von Mozart sagt, er setzt bisweilen die Statue in das Orchester und läßt das Piedestal auf der Bühne. Ich habe die Richtigkeit dieses Ausdruckes nie recht begriffen, aber er ist so allgemein anerkannt, daß ich ihn ohne Bedenken anwende.

Man möge mir hier nicht etwa einwerfen: „Verdi lebt in der vollkommensten Abgeschlossenheit; er bleibt jedem neuen Werk, jedem neuen System gegenüber vollständig theilnahmlos.“ Noch vor einigen Jahren versicherte man mir, daß er niemals den Don Juan gelesen habe. Das kann möglich sein, aber seitdem hat er ihn eben gelesen und auch noch manches Andere. Ich bin überzeugt, daß die Werke Richard Wagner's ihm sehr vertraut sind und ebenso diejenigen Berlioz'. Er muß auch die Partituren Meyerbeer's ein wenig studirt und sich über Gounod's Art und Weise, die auch nicht zu der ersten besten gehört, orientirt haben. Als er den Don Carlos schrieb, waren seine Studien bezüglich dieser verschiedenen Methoden vielleicht nur skizzenhaft; heute aber sind sie weit vorgeschritten, wenn nicht gar vollendet.

Und wenn er in seiner neuen Weise fortfährt, so wird Verdi, an Stelle einiger Enthusiasten, deren Begeisterung etwas erkalten dürfte, sehr Viele bekehren und zahlreiche Anhänger gewinnen, selbst in Kreisen, in denen er bis jetzt nicht gerade mit großer Wärme beurtheilt wurde.

Es handelt sich hier freilich nicht um eine Umwandlung, wie sie sich bei Gluck, Rossini oder Meyerbeer vollzog, der nach Margarita d'Angiù oder dem Crociato, seinen „Robert der Teufel" zur Welt brachte, aber es ist doch etwas mehr als eine einfache Schwenkung, und diejenigen, welche die schroffe Natur und den unbändigen Charakter des italienischen Meisters kennen, werden in den Anwandlungen und Tendenzen, welche in der Partitur Aïda's zu Tage treten, bedeutend mehr und Besseres sehen, als vage Versprechungen für die Zukunft.*)

Wie man bereits weiter oben gesehen, hatte Verdi sich das Recht vorbehalten, Aïda alsbald nach der Vorstellung in Kairo auch in Mailand aufführen zu

*) Es ist wenig wahrscheinlich, daß Verdi, wie Herr Reyer gehört haben will, die Partitur des Don Juan lange Zeit nicht gekannt habe. Uebrigens hat man auf diese etwas gewagte Behauptung mit folgender Anecdote geantwortet. — „Don Juan wurde im Jahre 1834 von Lavigna, dem Lehrer Verdi's, an der Scala inscenirt, und der Erfolg war so groß, daß die Oper mit wenigen Unterbrechungen ein ganzes Jahr hindurch gegeben wurde. Während der Abende nun, die Verdi gewöhnlich bei Lavigna zuzubringen pflegte, unterließ dieser nie, nachdem man einige Zeit geplaudert hatte, den ersteren mit den Worten: „Nun, Giuseppe, wollen wir uns nicht den Don Juan ein wenig ansehen," zum Studiren aufzufordern. Er setzte sich an's Piano, spielte zuerst ein Stück und begann dann dasselbe zu analysiren. Die Geschichte dauerte ein ganzes Jahr, so daß Verdi schließlich von Don Juan geradezu übersättigt war. Er wußte ihn auswendig, achtete und bewunderte ihn; aber er hatte auch für lange Zeit genug von demselben."

dürfen. Und in der That war man an der Scala eifrig mit den Vorbereitungen beschäftigt, so daß die Oper bereits sechs Wochen nach ihrem Erscheinen in Kairo, nämlich am 7. Februar 1872 aufgeführt werden konnte. Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß sie hier, an der Wiege des Ruhmes und der Ehre ihres Meisters, ebenfalls einen glänzenden und spontanen Erfolg erzielte. Am Abend der ersten Vorstellung, nach Schluß des zweiten Actes, begab sich eine Deputation von Künstlern zu Verdi und überreichte ihm ein prächtiges, mit einem Stern aus Diamanten geschmücktes Elfenbeinscepter, ähnlich dem, welches der König von Egypten in der Oper trägt; von demselben hob sich in Rubinen der Name „Aïda" ab, während derjenige Verdi's in kostbaren Steinen auf einem Lorbeerzweige strahlte. Dieses fürstliche Geschenk war durch eine unter den ersten Familien Mailands veranstaltete Subscription aufgebracht worden.

Die Darsteller Aïda's in Mailand waren die Damen Teresina Stolz und Waldmann, die Herren Fancelli, Pandolfini und Maini, d. h. dieselben, welche einige Zeit später das Werk auch in Paris zur Darstellung brachten. Ich muß hierbei erwähnen, daß wir das einzige Streichquartett, welches Verdi jemals geschrieben hat, wenigstens indirect der Frau Stolz verdanken. Zu Anfang des Jahres 1873, als man am Theater San-Carlo in Neapel mit den Vorbereitungen

zu Aïda beschäftigt war, in der Frau Stolz auch hier die Hauptrolle spielen sollte, wurde die große Künstlerin plötzlich krank und zwar so, daß die Proben auf längere Zeit vollständig unterbrochen werden mußten. Verdi, der sich nach Neapel begeben hatte, um die Oper einzustudiren, und der nie unthätig zu sein vermag, wußte nicht, wie er die ihm solchermaßen aufgezwungenen Mußestunden ausfüllen sollte. Er kam daher auf die Idee, jenes Quartett zu schreiben, und man kann in diesem Falle wirklich sagen, daß ein Unglück doch immer zu etwas gut ist. — Frau Stolz wäre die Einzige, die vielleicht mit Recht anderer Meinung sein könnte.*)

*) Die Verzögerung that natürlich dem Erfolg des Werkes keinen Abbruch; dasselbe wurde vielmehr mit wahrhaft ungestümer Begeisterung aufgenommen. Als Beweis dafür mögen die folgenden Zeilen dienen, die ein geachteter Kritiker in Neapel, Herr Carlo Caputo, für eine Zeitung in Venedig „La Scena“ schrieb:

„. . . Alles in allem“ — so sagte er nach der ersten Vorstellung — „war es ein in den Jahrbüchern des Theaters einzig dastehendes Ereigniß, und selbst die ältesten Stammgäste von San-Carlo können sich an Aehnliches nicht erinnern. Wenn Neapel Paris wäre, so würden wir Aïda jetzt bereits auf allen möglichen Gegenständen des täglichen Lebens angebracht finden. Eins aber kann man unter allen Umständen als sicher annehmen: Wenn man in Zukunft von einem Concert, einem Schauspiel, einem Sänger, Virtuosen oder Componisten sagen will, daß sie den Gipfel des Erfolges erreicht haben, so wird man hinzufügen, es war ein Erfolg wie bei Aïda.

Und der Erfolg Aïda's war wirklich über alle Maßen großartig. Sie werden die Höhe desselben jedenfalls schon nach den

Ich brauche wohl kaum noch zu ſagen, daß Aïda bald in raſchem Siegeszuge ganz Italien durcheilte; dennoch fehlte es der Oper wie allen Meiſterwerken auch nicht an einzelnen, perſönlichen Proteſten, von denen der folgende wirklich als ein Muſter ſeiner Art gelten kann.

Berichten der Localzeitungen haben ermeſſen können; ich für meine Perſon kann Ihnen nur beſtätigen, daß dieſe Berichte der Wirklichkeit gegenüber nur ein ſchwacher Schimmer ſind. Wir haben hier in Neapel mehrere Tage ein Leben geführt, welches ſeit langer Zeit bei uns erloſchen ſchien. Es war wie eine Scene aus Tauſend und eine Nacht, eine Harmonie, eine berauſchende Wolluſt, die den Kehlen der Sänger, den Tiefen des Orcheſters, den Decorationen der Bühne, der Vollkommenheit des Enſemble's und vor allem dem gigantiſchen Werke des Componiſten ſelbſt entſtrömend, in jeder Fiber der Tauſenden von Zuſchauern und der Abertauſenden, welche draußen vor dem Theater ſtanden, einen Wiederhall fanden — und ſie verbreiteten ſich wie der electriſche Funke, bis ſie endlich jenen feenhaften Aufzug zu Ehren Verdi's herbeiführten, der von den Thüren San-Carlo's bis zu dem von dem Meiſter bewohnten Hotel Crocelle reichte. Und als die magiſchen Trompeten auf das inſtändige Verlangen der Menge unter den Fenſtern Verdi's von Neuem den charakteriſtiſchen Siegesmarſch aus dem zweiten Act von Aïda anſtimmten, als das Licht von tauſend und abertauſend Fackeln das Ufer des Chiatamone übergoß, da mußten diejenigen, welche ſich auf dieſem ruhig und ſtill wie eine Sommernacht daliegenden, von den bleichen Strahlen des Mondes ſanft beleuchteten Meere befanden, in der That glauben, daß die wiedererſtandene Sirene von Neuem ihre verlockende Stimme ertönen laſſe und alle Nymphen des zauberhaften Golfes aufforderе, eine Hymne anzuſtimmen zum Lobe des großen Meiſters" — (La Scena, Venedig, 19. April 1873).

Ein Musikschwärmer, der einer Vorstellung von Aïda beigewohnt hatte, richtete nach derselben folgenden Brief an Verdi:

„Reggio, 7. Mai 1872.

Sehr geehrter Herr Verdi!

Am 2. d. Mts. begab ich mich, veranlaßt durch das Aufsehen, welches Ihre Oper „Aïda" macht, nach Parma. Meine Neugier war so groß, daß ich schon eine halbe Stunde vor Beginn des Stückes meinen Platz Nr. 120 eingenommen hatte. Ich habe die Inscenirung bewundert, die ausgezeichneten Sänger mit Vergnügen gehört und mich bemüht, nichts von dem Stücke zu verlieren. Nach Beendigung der Aufführung fragte ich mich, ob ich zufrieden sei, und die Antwort lautete verneinend. Ich kehrte nach Reggio zurück und achtete unterwegs auf die Urtheile meiner Reisegefährten. Fast alle stimmten darin überein, daß „Aïda" ein Werk ersten Ranges sei. — Ich bekam darauf Lust, mir das Stück noch einmal anzusehen, und kehrte am vierten nach Parma zurück. Bei dem ungeheuren Zudrange gelang es mir nur nach den verzweifeltsten Anstrengungen, für fünf Lires einen reservirten Platz zu erlangen, um der Vorstellung bequem beiwohnen zu können. Ich gelangte zu folgendem Schluß: Die Oper enthält durchaus nichts, was begeistert und electrisirt; wenn die pomphaften Decorationen nicht wären, würde das Publicum nicht bis zum Schluß aushalten. Sie

wird das Theater noch einige Male füllen und dann in den Bibliotheken vermodern. Sie werden sich jetzt, lieber Herr Verdi, mein Bedauern vorstellen können, für diese beiden Vorstellungen 32 Lires ausgegeben zu haben. Wenn Sie nun noch den erschwerenden Umstand hinzufügen, daß ich von meiner Familie abhängig bin, so werden Sie begreifen, daß dieses Geld wie ein grauenhaftes Gespenst meine Ruhe stört. Ich bitte Sie daher offenherzig, mir die Summe gefälligst zurückzusenden; ich lasse die Rechnung hier folgen.

Hinfahrt per Bahn	2,60 Lire,
Rückfahrt	3,30 „
Theater	8,00 „
Miserables Abendessen auf dem Bahnhofe	2,00 „
Summa	15,90 Lire.
Dieselbe Summe . . . . . × 2 =	
Summa Summarum	31,80 Lire.

In der Hoffnung, daß Sie ihn aus dieser Klemme ziehen werden, grüßt Sie von Herzen

Bertani.

Adresse: Bertani Prospero, Via San Domenico Nr. 5."

Man kann sich die Ueberraschung des Componisten bei Empfang dieser Botschaft vorstellen. Gleichwohl faßte er die Sache von der scherzhaften Seite auf und beauftragte seinen Verleger Ricordi, den treuherzigen

Zuſchauer von Aïda zufrieden zu ſtellen. „. . . Sie können ſich denken, daß ich, um dieſen Sprößling ſeiner Familie vor den ihn verfolgenden Geſpenſtern zu retten, gern die kleine Rechnung bezahle, die er mir ſendet. Ich bitte Sie alſo, ihm 27,80 Lire zuſchicken zu wollen. Es iſt dies allerdings nicht die ganze Summe, die er verlangt, aber es geht mir über den Spaß, ihm auch noch ſein Abendeſſen bezahlen zu ſollen; er hätte recht gut zu Hauſe eſſen können. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß er über den Empfang quittiren muß, und außerdem bitte ich Sie auch, eine briefliche Erklärung von ihm zu verlangen, in der er ſich verpflichtet, keine meiner Opern mehr zu hören, damit er ſich nicht von neuem der Gefahr ausſetzt, von Geſpenſtern bedroht zu werden, und damit er mir neue Reiſekoſten erſpart . . .!“

Ricordi glaubte an eine Myſtification und ſchrieb nach Reggio, in der Erwartung, den Brief als unbeſtellbar zurückzuerhalten. Aber Bertani exiſtirte wirklich, und wenige Tage ſpäter ging folgende Quittung ein:

„Reggio, 15. Mai 1872.

Ich Endesunterzeichneter beſcheinige hiermit, von dem Maeſtro Giuſeppe Verdi die Summe von 27,80 Lire als Entſchädigung für eine Reiſe nach Parma zum Beſuch der Oper Aïda empfangen zu haben. Der Meiſter hat ſich bewogen gefunden, mir dieſe Summe zurückzuerſtatten, weil ſeine Oper nicht nach meinem Geſchmack war. Ich erkläre gleichzeitig, daß ich in Zu-

kunft keine Reiſe mehr unternehmen werde, um neue Opern des Meiſters zu ſehen. Es ſei denn, daß er ſämmtliche Ausgaben für dieſelben auf ſich nehme, welches auch meine Meinung über ſein Werk ſein möge.

Zur Beſtätigung deſſen habe ich dieſen Schein eigenhändig unterſchrieben.

Bertani Prospero."

Ich habe noch einen andern, nicht minder komiſchen Zwiſchenfall bezüglich Aïda's mitzutheilen; da ſich derſelbe aber gleichzeitig auch auf das Requiem bezieht, ſo werde ich gelegentlich der Beſprechung dieſes letzteren auf denſelben zurückkommen.

XII.

In den ersten Monaten des Jahres 1873 starb in Mailand einer der mit Recht berühmtesten Männer des zeitgenössischen Italien's, einer der größten Patrioten und ausgezeichnetsten Dichter, die das in diesen beiden Beziehungen so fruchtbare Land je hervorgebracht: Alessandro Manzoni. Ich hatte einige Wochen später in Mailand selbst Gelegenheit zu sehen, wie rührend und ungetheilt die Verehrung war, welche die Mailänder dem Gedächtniß ihres berühmten und tugendhaften Mitbürgers widmeten.

Eine der schönsten Straßen der Stadt, die ehemalige Via del Giardino, die von der Scala nach dem Cavourplatze führt, erhielt alsbald seinen Namen; ein schönes, neues Theater nannte sich Theater Alessandro Manzoni; es wurde eine nationale Subscription zur

Errichtung eines Denkmals für ihn ausgeschrieben, verschiedene öffentliche Behörden nahmen Gelder zu diesem Zweck in Empfang und zahlreiche Bücher über sein Leben und seine Werke wurden allerorten veröffentlicht,*) während von seinem berühmten Roman I Promessi sposi eine Volksausgabe veranstaltet wurde, die in allen Buchhandlungen und Zeitungskiosken auslag und von fliegenden Händlern überall auf Straßen und Plätzen feilgeboten wurde. Bei jedem Kaufmann fand man sein Bild in Holzschnitt, Lithographie oder Photographie, überall sah man seine Büste, und sogar die Streichholzschächtelchen, welche die Kinder für einen Sou in den Straßen feilboten, trugen sein Bildniß. Wenn je ein großer Dichter auf seinem Sterbebette die Erkenntlichkeit seiner Landsleute hervorgerufen hat, so war es der Verfasser der Carmagnola und der Adelghis.

Verdi, der eine innige Zuneigung, verbunden mit einer Art kindlicher Verehrung für ihn empfand, weilte in Sant-Agata, als er die Nachricht von seinem Tode empfing. Er wurde durch dieselbe tief erschüttert und blieb mehrere Tage düster und in sich gekehrt, als ob

*) Ich erwähne u. a.: Alessandro Manzoni von Francesco Trevisan; Alessandro Manzoni, studio biografico e critico von Vittorio Bersezio, dem gefeierten piemontesischen Erzähler; Alessandro Manzoni ossia il progresso morale, civile e letterario von Dr. Angelo Buccellato (2 Bde.); La Mente di Alessandro Manzoni von Giuseppe Rovani.

ein einziger Gedanke ihn unabläſſig beſchäftige. Eines Tages wandte er ſich plötzlich an einen Freund, der ſich zum Beſuch bei ihm befand, und fragte ihn, ob er ihn nach Mailand begleiten wolle, wo er zu thun habe. Die Antwort lautete bejahend, die beiden Männer machten ſich auf den Weg, und nun erſt vertraute Verdi ſeinem Freunde, daß er die Abſicht habe, eine Seelenmeſſe zur Feier des Todestages des großen Dichters zu componiren.

In Mailand angekommen, ſtieg er ſeiner Gewohnheit gemäß im „Albergo Milano" ab und ſchrieb ſofort an den Syndicus der Stadt, Senator Belinzaghi, daß er bereit ſei, ein Requiem zu componiren, welches im folgenden Jahre, am Todestage Manzoni's zur Aufführung gebracht werden könne. Der Syndicus machte Verdi unverzüglich einen Beſuch, um ihm perſönlich ſeinen Dank abzuſtatten und berief noch an demſelben Tage die Mitglieder der Stadtverwaltung zu einer außerordentlichen Sitzung, um ſofort über den Vorſchlag zu berathen. Wie man ſich denken kann, wurde das Anerbieten einſtimmig angenommen. Es wurde eine Dankadreſſe an Verdi gerichtet und beſchloſſen, daß das Requiem in einer von dem Meiſter ſelbſt zu wählenden Kirche aufgeführt werden ſolle. Die ſämmtlichen Koſten wurden von der Stadtverwaltung übernommen und ebenſo wurden Einladungen an die größten Künſtler Italiens, Sänger und Muſiker ge-

ſandt, in welchen dieſelben aufgefordert wurden, ſich an dieſer zu gleicher Zeit künſtleriſchen und patriotiſchen Feier zu betheiligen.*)

Nachdem alles geregelt war, reiſte Verdi nach Frankreich, und hier, in Paris, ſchrieb er den größten Theil ſeiner Meſſe, von der ein Abſchnitt, das Libera me, übrigens bereits componirt war. Die Geſchichte dieſes Theiles verdient erzählt zu werden, denn die ihr zu Grunde liegenden Thatſachen ſind ſehr intereſſant.

Bereits bei dem Tode Roſſini's (am 13. November 1868) hatte Verdi die Abſicht gehabt, zu Ehren des von der ganzen Welt beweinten ruhmgekrönten Meiſters ein

---

*) Der Brief, mittelſt deſſen Verdi auf die Adreſſe des Magiſtrats antwortete, lautete folgendermaßen:

Hochverehrter Herr Syndicus!

Weder Ew. Magnificenz noch die ſtädtiſche Verwaltung ſind mir Dank ſchuldig für mein Anerbieten, zum Sterbetage Manzoni's eine Todtenmeſſe zu ſchreiben. Es iſt der Impuls, oder beſſer geſagt, ein Bedürfniß meines Herzens, das mich treibt, ſoviel an mir liegt, den großen Mann zu ehren, den ich ebenſo ſehr als Schriftſteller geachtet habe, wie ich ihn als Menſchen verehrte und der ein Muſter an Tugend und Patriotismus war.

Wenn die muſikaliſche Arbeit hinreichend vorgeſchritten ſein wird, werde ich nicht verfehlen, Ew. Magnificenz wiſſen zu laſſen, welche Elemente nothwendig ſind, damit die Aufführung des Landes und des Mannes, deſſen Verluſt wir beklagen, würdig ſei.

Mit der ausgezeichnetſten Hochachtung habe ich die Ehre zu ſein

Ew. Magnificenz

ſehr ergebener

Sant-Agata, 9. Juni 1873. G. Verdi.

besonders zu diesem Zweck componirtes Requiem aufführen zu lassen. Dieses Requiem wollte er jedoch nicht allein schreiben. Seine Absichten bezüglich desselben gehen aus dem hier folgenden Briefe an seinen Freund und Verleger Tito Ricordi in Mailand klar hervor:

Sant-Agata, 18. November 1868.

Mein lieber Ricordi!

Um das Andenken Rossini's zu ehren, möchte ich, daß die hervorragendsten Componisten Italien's (Mercadante an der Spitze, wäre es auch nur mit einigen Takten), eine an seinem Todestage aufzuführende Todtenmesse componirten. Ich möchte ferner, daß nicht nur die Componisten, sondern auch sämmtliche übrigen Betheiligten, abgesehen von ihrer persönlichen Mitwirkung, zur Deckung der Kosten außerdem noch eine entsprechende finanzielle Beisteuer leisteten. Es kommt mir darauf an, daß keine, Italien oder der Kunst fremde Kraft, welches auch ihre Bedeutung sein mag, uns zu Hilfe kommt, andernfalls würde ich mich sofort von der Betheiligung zurückziehen.

Die Messe müßte in der Kirche San-Petronio in Bologna aufgeführt werden, da diese die eigentliche musikalische Heimath Rossini's war. Dieselbe soll weder ein Gegenstand der Neugier, noch der Speculation sein, sondern vielmehr sofort nach der Aufführung versiegelt und in den Archiven des musikalischen Lyceums in Bologna aufbewahrt werden, von wo sie nicht wieder herausgegeben werden darf. Eine Ausnahme könnte höchstens an dem hundertjährigen Todestage Rossini's stattfinden, wenn unsere Nachkommen denselben dereinst sollten feiern wollen.

Wenn ich mich des Wohlwollens des heiligen Vaters erfreute, so würde ich ihn bitten, wenigstens für dieses eine Mal die Mitwirkung der Frauen bei der Messe zu gestatten;*) da ich

*) Bekanntlich ist es im Allgemeinen den katholischen Frauen nicht erlaubt, an Musikaufführungen in den Kirchen Theil zu nehmen, nur ausnahmsweise wird diese Erlaubniß bisweilen ertheilt.

mich jedoch nicht in dieſer Lage befinde, ſo muß eine geeignetere Perſönlichkeit als ich, dieſe Vergünſtigung zu erwirken ſuchen.

Es muß ferner eine Commiſſion gewählt werden, welche die nöthigen Anordnungen trifft; dieſelbe hätte namentlich auch die verſchiedenen Componiſten zu bezeichnen, die einzelnen Partien zu vertheilen und über die allgemeinen Ausführungen des Unternehmens zu wachen.

Wie groß auch die Schönheit der einzelnen Stücke ſein mag, ſo wird es der Compoſition dennoch nothwendigerweiſe an der muſikaliſchen Einheit fehlen, aber wenn ſie auch in dieſer Beziehung ihre Fehler hat, ſo wird ſie gleichwohl zur Genüge beweiſen, wie groß unſre Verehrung für den Mann iſt, deſſen Verluſt die ganze Welt beweint.

Lebe wohl!

Dein freundſchaftlich ergebener

G. Verdi.

Die Idee wurde von den Künſtlern mit Freuden begrüßt. Die einzelnen Partien des geplanten Werkes wurden dreizehn verſchiedenen Künſtlern anvertraut. Alle Maßregeln wurden mit großer Sorgfalt getroffen und nachdem Form und Tonart der einzelnen Stücke beſtimmt war, ergab ſich die folgende Vertheilung:

Nr. 1. — Requiem aeternum (G-moll) . Buzzola.
Nr. 2. — Dies irae (C-moll) . . . . Bazzini.
Nr. 3. — Tuba mirum (Es-moll) . . . Pedrotti.
Nr. 4. — Quid sum miser (As-dur) . . Cagnoni.
Nr. 5. — Recordare (F-dur) . . . . F. Ricci.
Nr. 6. — Ingemisco (A-moll) . . . . Nini.
Nr. 7. — Confutatis (D-dur) . . . . Boucheron.
Nr. 8. — Lacrymosa (G-dur und C-moll) Coccia.
Nr. 9. — Domine, Jesu (C-dur) . . . Gaspari.

Nr. 10. — Sanctus (Des-dur) . . . . Platania.
Nr. 11. — Agnus Dei (F-dur) . . . Petrella.
Nr. 12. — Lux aeterna (As-dur) . . . Mabellini.
Nr. 13. — Libera me (C-moll) . . . Verdi.*)

Man hatte Verdi, als dem Chef der modernen italienischen Schule, die letzte Seite des Werkes, welches er zu Ehren des größten italienischen Meisters des neunzehnten Jahrhunderts in Anregung gebracht hatte, vorbehalten. Die Messe wurde in allen ihren Theilen fertig gestellt. Ich weiß nicht, in Folge welcher, von dem Willen der Componisten unabhängigen Verhältnisse, der Plan nicht zur Ausführung gebracht werden konnte und das Werk nicht zur Aufführung gelangte.

Verdi war einer der Ersten, welcher sein Stück einsandte, zog es aber in der Folge, wie alle seine Collegen wieder zurück. Eines Tages ließ er es einen Freund hören, denselben welcher ihn aus Anlaß der Huldigung, welche er Manzoni erweisen wollte, nach Mailand begleitete.

„Ein so schönes Blatt," meinte dieser, nachdem er die Partitur aufmerksam gelesen hatte, „würde Sie zu

*) Wie man sieht, ist Mercadante, obwohl Verdi es gern gesehen hätte, in der vorstehenden Liste nicht mit aufgeführt. Der Patriarch der italienischen Musik zählte damals bereits 73 Jahre und war außerdem bereits seit mehreren Jahren erblindet. Dieser Umstand, sowie sein hohes Alter (er starb zwei Jahre nachher) verhinderten ihn jedenfalls, sich an dem Unternehmen zu betheiligen.

einer herrlichen Meſſe begeiſtern; Sie ſollten das ganze Requiem ſchreiben."

Und ſo geſchah es. Man hat geſehen, unter welchen Umſtänden.

Als das Requiem vollendet war, begab Verdi ſich nach Mailand, wo ſofort die ſämmtlichen, zur Aufführung nöthigen Maßregeln getroffen wurden. Als Ort der Aufführung wurde die Kirche San-Marco gewählt; die von dem Meiſter bezeichneten Sänger waren die Damen Tereſina Stolz und Waldmann, die Herren Capponi und Maini; das Orcheſter beſtand aus hundert Künſtlern, und der Chor zählte einhundertundzwanzig Sänger. Die Leitung des Ganzen befand ſich in Verdi's Händen. Als Tag der Aufführung war der 22. Mai 1874 feſtgeſetzt, und aus allen Theilen nicht nur Italiens, ſondern ganz Europa's, aus Frankreich, Deutſchland, Oeſterreich u. ſ. w. ſtrömten Muſiker, Kritiker, Dilettanten und Neugierige in Mailand zuſammen.

Der Erfolg in der Kirche war ein ungeheurer. Neben der hohen künſtleriſchen Schönheit des Werkes muß vor allen Dingen auch die ausgezeichnete Aufführung deſſelben hervorgehoben werden. Nicht nur die Soliſten, ſämmtlich bewährte und mit herrlichen Stimmen begabte Künſtler, ſondern auch das Orcheſter leiſtete Vorzügliches, und was die Chöre betrifft, ſo waren ſie faſt ausſchließlich aus Sängern der großen Opernbühnen Italiens zuſammengeſetzt, denen ſich die

besten Schüler des Mailänder Conservatoriums angeschlossen hatten.

Nach der Feierlichkeit richtete der Syndicus Giulio Belinzaghi ein officielles Dankschreiben an Verdi, auf welches dieser mit den folgenden Zeilen antwortete:

Hochgeehrter Herr Syndicus!

Die schmerzliche Nachricht von dem Tode Manzoni's war der Anlaß für mich, die Seelenmesse zu schreiben. Sie war ein Tribut achtungsvoller Zuneigung, der Ausdruck meiner Gefühle und meines Schmerzes.

Es gewährt mir nun eine große Genugthuung, von Ihnen, Herr Syndicus, zu hören, daß dieser Act meinerseits Ew. Magnificenz und der von Ihnen so würdig vertretenen städtischen Verwaltung angenehm war.

Ich danke Ihnen für die verbindlichen Worte, welche Sie so freundlich waren, mir zukommen zu lassen und erneuere Ihnen den Ausdruck meiner Hochachtung.

Ihr ganz ergebener

G. Verdi.

Mailand, 25. Mai 1874.

Aber der Syndicus war mit der einen Aufführung in San-Marco noch nicht zufrieden und bat Verdi um die Erlaubniß, die Messe noch dreimal an der Scala aufführen lassen zu dürfen, um allen denjenigen, — und sie waren sehr zahlreich — welche nicht das Glück gehabt hatten, der Ceremonie beiwohnen zu können,

die Möglichkeit zu gewähren, das eben so schöne, wie ergreifende Werk noch nachträglich zu hören. Der Meister gab nicht nur gern seine Zustimmung, sondern er erklärte sich auch bereit, die erste dieser drei Aufführungen persönlich zu dirigiren; die beiden andern wurden der Geschicklichkeit Franco Faccio's, des Capellmeisters der Scala, anvertraut.*) Man kann sich denken, welchen Erfolg das Werk erst im Theater erzielte, wo die Zuhörer sich keine Zurückhaltung aufzulegen brauchten, sondern ihrer Begeisterung freien Lauf lassen konnten. Um jedoch eine möglichst genaue Vorstellung von der Aufnahme zu geben, deren sich das herrliche Werk seitens der Zuhörer an der Scala erfreute, gestatte ich mir, das nachfolgende Bruchstück eines Berichtes wiederzugeben, den ein Mailändisches Blatt „Il Sole" über die Aufführung brachte:

„... Die Scene war zu einem Concertsaale umgewandelt; auf der linken Seite befand sich das Orchester, während die Chöre

*) Verdi konnte nicht mehr thun. Sein Mitarbeiter an Aïda, Camille du Locle, der inzwischen Director der komischen Oper in Paris geworden war, hatte den Wunsch ausgesprochen, das Requiem durch dieselben Künstler, welche es in Mailand gesungen hatten, auch an seiner Bühne aufführen zu lassen. Die nöthigen Vorkehrungen wurden getroffen, und am 29. Mai, genau acht Tage nach der Aufführung in San-Marco, hörte man das Meisterwerk in der That auf der Bühne der komischen Oper. Aber Verdi war gezwungen, mit seinen Sängern nach Paris zu kommen, um die Proben der Chöre und des Orchesters zu leiten. Er mußte daher Mailand sofort nach der ersten Aufführung an der Scala verlassen.

auf der rechten Seite Aufstellung gefunden hatten. Vor ihnen standen wohlgeordnet die schönen, liebenswürdigen Schülerinnen unseres Conservatoriums, sämmtlich in weißen Kleidern mit schwarzen Sammtschärpen.

Punkt neun Uhr traten die vier mit den Solopartien betrauten Künstler, Frau Stolz, Fräulein Waldmann und die Herren Capponi und Maini in den Saal. Frau Stolz trug ein reizendes, mit weißem Sammt garnirtes Costüm von blauer Seide, Fräulein Waldmann war ganz in Rosa gekleidet. Das Erscheinen dieser Künstler gab den ersten Anlaß zu den Beifallsbezeugungen, die beim Eintritt Verdi's eine geradezu gewaltige Höhe erreichten. Aber der Meister, streng wie immer, trat an sein Pult im Mittelpunkt des Theaters, gab das Zeichen zum Anfang, und der Beifall verstummte wie mit einem Zauberschlage.

Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, wenn wir auf jedes Stück einzeln eingehen wollten; wir beschränken uns daher darauf, zu bemerken, daß sie sämmtlich mit ungeheurem Beifall aufgenommen wurden. Ein außerordentliches Entzücken verursachte namentlich das Dies irae mit seinen verschiedenen Episoden.

Bei dem Meßopfer kannte die Begeisterung keine Grenzen mehr, und man wollte das bewunderungswürdige Quartett mit Chören durchaus zwei Mal hören. Ebenso verlangte man auch das Sanctus, eine Fuge mit zwei Chören, welche mit überraschender Sicherheit ausgeführt wurde, zum zweiten Male. Der Zauberstab Verdi's schien sämmtliche Mitwirkende electrisirt zu haben.

Bei dem Agnus Dei verwandelten sich die Beifallsrufe in ein förmliches Toben, das sich auch während des Vortrages in erstickten Ausrufen fortsetzte, so machtvoll war die Wirkung dieser Composition. Trotzdem das Publicum bereits die Wiederholung der beiden vorhergehenden Stücke verlangt hatte und obgleich die Rücksicht auf die Sänger es hätte veranlassen sollen, auf die Wiederholung auch dieses Letzteren nicht zu bestehen, vermochte es ein tausendstimmiges Da capo nicht zurückzuhalten. Die Aufregung war so gewaltig und so ungestüm, daß Verdi nicht umhin konnte, nachzugeben.

Nach der Wiederholung des Meßopfers wurde Verdi auf prachtvollem Kissen ein silberner Kranz überreicht, ein Act, den das Publicum mit wahnsinnigen Beifallssalven begleitete."

Man ſieht mit welchem Enthuſiasmus das Mailändiſche Publicum das Werk ſeines Lieblingsmuſikers aufnahm.*) Der Erfolg an der komiſchen Oper, wo das Requiem, wie geſagt, bereits acht Tage ſpäter aufgeführt wurde, war nicht minder groß. Es wurden vier Aufführungen veranſtaltet, die jedoch bei weitem nicht dem Andrang des Publicums entſprachen. In den Monaten April und Mai des folgenden Jahres wurden daher noch acht andere Aufführungen, ebenfalls wieder unter der Leitung des Componiſten veranſtaltet. Auch dieſes Mal hatten die Damen Stolz und Waldmann den Meiſter mit ihrem herrlichen Talent nicht im Stich gelaſſen; an die Stelle ihrer Partner dagegen waren zwei andere Sänger, die Herren Maſini und Medini getreten.**)

---

*) Die Aufführung des Requiems in der Kirche San-Marco hatte, trotzdem die Leiſtung in künſtleriſcher Beziehung als etwas Außerordentliches betrachtet werden muß, gleichwohl nur einen Koſtenaufwand von fünftauſendſechshundert Mark verurſacht. Es brauchten nur die materiellen Koſten beſtritten zu werden; ſämmtliche Mitwirkende, die vier Soloſänger an der Spitze, hatten jedes Honorar abgelehnt. Aber die Stadtverwaltung brauchte noch nicht einmal jene Summe zu decken. Verdi's Verleger, Ricordi, arrangirte die Aufführung an der Scala im Einverſtändniß mit dem Meiſter in der Weiſe, daß er im Stande war, der Stadtcaſſe noch ſechstauſendvierhundert Mark zufließen zu laſſen; ſo daß alſo die Koſten der Feierlichkeit mehr als gedeckt waren.

**) Nach der dritten Aufführung theilte der Miniſter der ſchönen Künſte Verdi ſeine Ernennung zum Commandeur der Ehrenlegion mit.

Dieſelben Künſtler und außerdem die Herren Pandolfini und de Reszké finden wir dann im folgenden Jahre am Théâtre-Italien wieder, wo ſie das Pariſer Publicum endlich auch mit Aïda bekannt machten, nachdem faſt ganz Europa die Oper bereits applaudirt hatte. Léon Escudier, der franzöſiſche Verleger Verdi's, hatte die Direction der ſeit mehreren Jahren geſchloſſenen, italieniſchen Bühne eigens zu dieſem Zweck übernommen.*) Wie bei ſeinem Requiem, kam der Componiſt auch um Aïda einzuſtudiren nach Paris und dirigirte die beiden erſten Vorſtellungen perſönlich, während er die folgenden ſeinem Schüler Muzio anvertraute. Die Rollen waren wie folgt vertheilt: Aïda, Frau Stolz; Amneris, Fräulein Waldmann; Radames, Herr Maſini; Amonasro, Herr Pandolfini; Ramfis, Herr Medini; der König, Herr Eduard de Reszké. Das Werk wurde zum erſten Male am 22. April 1876 mit ungeheurem Erfolge aufgeführt. Die erſten fünf Vorſtellungen ergaben eine Einnahme von ſiebenundneunzigtauſend ſiebenhundert dreißig

*) „... Seit jener Zeit (1872, das Jahr, in welchem Aïda in Kairo erſchien) iſt das Werk in Italien, Amerika, in Wien und Petersburg, kurz überall gegeben, außer in London und Paris. Ohne die Vermittelung des Herrn Escudier hätten wir es wahrſcheinlich ſobald noch nicht gehört. Das Pariſer Publicum wird es dem Verleger Verdi's Dank wiſſen, daß er lediglich um uns Gelegenheit zu geben, Aïda, einer der ſchönſten Opern, die ſeit fünfzehn Jahren über die Bretter gegangen ſind, die italieniſche Bühne wieder eröffnet hat." (Annales du théâtre et de la musique, 1876.)

Francs; die fünf folgenden erreichten die Höhe von neunundachtzigtausend dreihundert siebenundvierzig Francs, was für die zehn Abende eine Gesammtsumme von einhundert siebenundachtzigtausend siebenundsiebzig Francs, im Durchschnitt also pro Abend achtzehntausend siebenhundertundsieben Francs siebzig Centimes ergiebt. In dem Zeitraume von drei Jahren erlebte Aïda am italienischen Theater achtundsechzig Aufführungen.*)

Aber der Erfolg der Oper war damit noch nicht erschöpft. Bereits einige Jahre früher hatte die damals unter Halanzier's Leitung stehende Große Oper sich bemüht, das Aufführungsrecht für Verdi's Meisterwerk zu erwerben. Man hatte sich schriftlich mit der Bitte an ihn gewandt, die französische Uebersetzung Aïda's auf der ersten lyrischen Bühne Frankreichs aufführen zu dürfen. Leider glaubte Verdi, der vielleicht etwas empfindlicher und argwöhnischer ist, als er sein sollte, Ursache zu haben, über verschiedene Vorkommnisse, die ihm im Verlaufe seiner früheren Beziehungen zu der Großen Oper begegnet waren, unzufrieden zu sein, und er hatte dieselben noch nicht vergessen. Er beantwortete daher das Ersuchen Halanzier's mit folgendem

*) Es versteht sich von selbst, daß die Besetzung im Laufe dieser Zeit bedeutenden Veränderungen unterlag. U. a. trat Fräulein Waldmann nach der ersten Saison nicht wieder auf; sie hatte in Wien den Grafen Massari aus Ferrara geheirathet und sich in Folge dieser Heirath von der Bühne zurückgezogen.

Schreiben, deſſen kalte und ein wenig trockene Höflichkeit jede Hoffnung auf ſeine Einwilligung ausſchloß:

Buſſeto, 24. Auguſt 1873.

Geehrter Herr!

Ich danke Ihnen ſehr für die durchaus liebenswürdige Art, mittelſt deren Sie in geſchäftliche Verbindung mit mir zu treten ſuchen. Ebenſo iſt es mir ganz beſonders ſchmeichelhaft, daß die Partitur meiner Aïda Ihnen der Aufführung an der Großen Oper würdig erſcheint. Aber zunächſt iſt mir das Perſonal der Oper zu wenig bekannt, und dann, geſtatten Sie mir es zu ſagen, war ich jedes Mal, wenn ich mit Ihrem großen Theater zu thun hatte, ſo wenig zufrieden, daß ich vorläufig durchaus nicht geneigt bin, einen neuen Verſuch zu machen.

Es iſt möglich, daß ich ſpäter, wenn Sie mir Ihre freundlichen Geſinnungen bewahren, anderer Meinung werde. Für den Augenblick aber habe ich nicht den Muth, noch einmal all den Plackereien und Schwierigkeiten Stand zu halten, die ſich an Ihrer Bühne in überwiegendem Maße geltend machen und von denen mir eine peinliche Erinnerung geblieben iſt.

Verzeihen Sie, geehrter Herr, daß ich Ihnen meine Gedanken vielleicht zu freimüthig dargelegt habe, aber es lag mir daran, offen mit Ihnen zu reden, um die Situation von vornherein klar zu ſtellen. Es hindert mich dies jedoch nicht, Ihnen perſönlich dankbar zu ſein für die liebenswürdige Höflichkeit, mit der Sie mich in Ihrem Briefe beehrt haben.

Seien Sie überzeugt u. ſ. w.

Verdi.*)

---

*) Man erinnert ſich des überraſchenden Streiches, den Fräulein Sophie Cruvelli während der Inſcenirung der Vêpres siciliennes dem Meiſter ſpielte: es war dies ohne Zweifel eine der Urſachen, welche Verdi gegen die Oper verſtimmt hatten, obgleich dieſer ſelbſt kaum eine Schuld daran beizumeſſen iſt. In erſter Linie aber fühlte er ſich durch einen andern Zwiſchenfall getroffen, der bei einer Wiederaufnahme jenes Werkes ſtattfand. Es war im Jahre 1863 und der einige Monate vorher zum

Dennoch gewährte Verdi das, was er Halanzier abgeschlagen hatte, dem Nachfolger desselben ohne große

---

Director der Oper ernannte Perrin beabsichtigte die „Vêpres“ von Neuem aufzuführen. Da er gehört hatte, daß Verdi in Paris angekommen war, so bat er diesen, den Proben beiwohnen zu wollen. Verdi war dazu bereit und ließ eines Tages das Orchester zusammenrufen. Nun muß man jedoch wissen, daß das Orchester der Großen Oper bisweilen eine etwas weitgehende Unabhängigkeit an den Tag legt. Die Herren hielten es für überflüssig, noch einmal zu üben und konnten ihre schlechte Laune nicht ganz verhehlen. Dem Meister ging das Tempo eines Stückes zu schnell, er machte den Capellmeister Dietsch darauf aufmerksam, und dieser ließ noch einmal von vorn anfangen. Nun aber verlangsamten die Musiker, um Verdi einen Possen zu spielen, das Tempo in höchst übertriebener Weise. Dieser stampfte ungeduldig mit den Füßen.

„Das soll wohl ein dummer Witz sein?“ wendet er sich trockenen Tones an Dietsch.

„Mein Gott, Meister,“ versetzt dieser, „die Herren glauben, sie brauchen nicht mehr zu üben.“

— „Wirklich!“ —

„Nun ja; sie haben ihre Nebenbeschäftigungen . . .“

— Ah so, Nebenbeschäftigungen! das ist etwas Anderes; die gehen natürlich vor!“ Und Verdi nahm seinen Hut, um sich nicht wieder in der Oper blicken zu lassen.

Es war gewiß nicht recht von Dietsch, daß er weder sich selbst, noch dem in Frage stehenden Werke des Componisten Respect zu verschaffen suchte; aber er wurde grausam dafür bestraft: drei Tage später wurde ihm die Nachricht, daß er in den Ruhestand versetzt sei, und in der nächsten Woche war er bereits durch George Hainl ersetzt. Er starb, wie man sagt vor Kummer, nach Ablauf von zwei Jahren. Die Lehre war in der That sehr hart für ihn. In Anbetracht der Genugthuung, welche ihm solchergestalt zu Theil geworden war, kann man sagen, daß Verdi seinen Groll sehr lange nachträgt.

Schwierigkeiten. Vaucorbeuil, von dem in Folge seines kürzlich eingetretenen Todes wieder viel die Rede war, hatte am 16. Juli 1879 die Direction der Großen Oper übernommen. Kaum zwei Monate waren seit seinem Dienstantritt verflossen, als er sich zu einer Reise nach Italien anschickte. Der Zweck derselben war, Verdi in Sant-Agata aufzusuchen und ihn um die Partitur zu Aïda zu bitten. Zur größeren Sicherheit des Erfolges ließ er sich von einem persönlichen Freunde des Componisten, Herrn de Lauzières-Thémines, einen in Italien geborenen Franzosen begleiten, der daselbst sehr intime und freundschaftliche Verbindungen hatte. Ueber das glückliche Resultat der Reise des Herrn Vaucorbeuil berichtete die Revue des Deux Mondes mit folgenden Zeilen:

„. . . Der gastliche Empfang, der Herrn Vaucorbeuil von dem Schloßherrn von Sant-Agata bereitet wurde, war durchaus nicht zweifelhaft; was sich aber weniger vorhersehen ließ, das war die Art, mittelst deren der Director der Großen Oper seine schwierige Aufgabe zu Ende führte. Es handelte sich für ihn in der That darum, Hermione in Gestalt Aïda's zu entführen, ja noch mehr, er mußte Verabredungen wegen eines neuen Werkes mit dem ersten, man kann ebenso gut sagen, dem einzigen dramatischen Musiker unserer Zeit treffen, seine mehr oder minder berechtigte Verstimmung besiegen und ihn gewissermaßen zur Capitulation zwingen.

Bezüglich des letzten Punktes wurde, wenn ich mich auf das, was man berichtet, verlassen darf, ein Einverständniß nicht sogleich herbeigeführt. Der Meister vermied es, sich auszusprechen. Zu höflich, um auf die Vergangenheit anzuspielen, hütete er sich gleichwohl, sich für die Zukunft zu binden.

Bei Tiſch plauderte man von Dieſem und Jenem und kehrte darauf in beſter Laune nach dem Salon zurück. Man kannte ſich bereits etwas beſſer.

Herr Vaucorbeuil iſt geborener Muſiker. Mag dieſe Eigenſchaft in ſeiner gegenwärtigen Stellung ein Vortheil oder ein Nachtheil ſein, jedenfalls iſt ſie vorhanden und zwar in hervorragendem Maße. Man ſtelle ihn vor ein Piano: iſt es geſchloſſen, ſo wird er es öffnen; iſt es geöffnet, ſo wird er davor Platz nehmen. Das Piano Verdi's war geöffnet; er überflog ein auf dem Pult liegendes Manuſcript mit den Augen, und mechaniſch ſpielten ſeine Finger die Paraphraſe des Dante'ſchen Pater aus der Meſſe für Manzoni.

Die Anweſenden hörten ſchweigend zu. Verdi war nach und nach näher gerückt; die Kunſt übte ihre magiſche Wirkung aus, und Herr Vaucorbeuil rettete die Sache des Operndirectors, ohne daran zu denken. Vielleicht gehe ich zu weit, wenn ich ſage, daß er nicht daran dachte; doch das iſt nicht meine Sache. Wo das Wort aufhört, fängt die Muſik an; die Directoren, welche ſchreiben und ſprechen, hatten nichts ausgerichtet, es kommt ein Director welcher ſingt, und der Zauber wirkt.

Guter Rath kommt über Nacht. Als Verdi, von ſeinem Morgenſpaziergange heimkehrend, ſeinen Gaſt von Weitem bemerkte, eilte er offenen Herzens auf ihn zu und ſtreckte ihm die Hand entgegen. Er ließ ihm vollſtändig freies Spiel ſowohl bezüglich der Wahl der Künſtler, der Inſcenirung, wie der Maßnahmen, welche zur Verbeſſerung der Akuſtik zu treffen waren und verpflichtete ſich, wenn die Dinge nach den Wünſchen des Directors ablaufen würden, nach Paris zu kommen und die erſten drei Vorſtellungen perſönlich zu dirigiren.

Noch mehr; ſelbſt in Bezug auf die Frage eines neuen Werkes zeigte er ſich nicht unzugänglich. Die Schwierigkeit beſtand nur darin, ein paſſendes Gedicht zu finden: „Vergeſſen Sie nicht, daß ich ein Mann vom Theater bin und von meinen Stoffen fortgeriſſen werden muß. Ich brauche Charaktere und Situationen. Ohne dieſe kein Heil!"

Seit jener Zeit ist von dem neuen Werke, welches Verdi für die Große Oper zu schreiben eingewilligt hatte, nicht mehr die Rede gewesen; Herr Vaucorbeuil aber kehrte mit der Autorisation für Aïda nach Paris zurück und nahm die Vorbereitungen des Werkes sofort mit großem Eifer in die Hand. In erster Linie wurden die Rollen und zwar wie folgt vertheilt:

Aïda	Fräulein Krauß.
Radames	Herr Sellier.
Amneris	Fräulein Bloch.
Amonasro	Herr Maurel.
Ramfis	Herr Boudouresque.
Der König	Herr Menu.

Ich habe im Laufe dieser Arbeit jede kritische Betrachtung über die Bedeutung der Werke des Meisters vermieden. Ich wollte den Rahmen, den ich mir gezogen, nicht überschreiten und habe mich stricte auf die Erzählung in anecdotischer Form beschränkt. Ich werde ebenso wenig bezüglich Aïda's das kritische oder ästhetische Gebiet betreten; aber um den Eindruck, den das Meisterwerk bei seinem Erscheinen auf der großen lyrischen Bühne Frankreichs hervorrief, zu schildern, wird man mir gestatten, hier einen Artikel zu reproduciren, den ich als Bericht über die erste Vorstellung an der Großen Oper veröffentlichte. Aus Mangel an anderen Vorzügen wird er neben einigen interessanten

Einzelheiten wenigstens eine getreue Wiedergabe jenes Eindrucks bilden:

„So haben wir denn endlich die schöne, herrliche Aïda auf dem Repertoire unserer Großen Oper. Ueber acht Jahre sind vergangen, ehe sie sich endgültig bei uns einbürgern konnte, nachdem sie bereits einen Triumphzug durch ganz Europa gemacht und zuerst auf unserer italienischen Bühne, die wir leider nicht mehr besitzen, applaudirt worden war. Es wäre zu beklagen gewesen, wenn unsere Große Oper infolge persönlicher Verstimmung und künstlerischer Selbstsucht auf ein Werk hätte verzichten müssen, welches durch seine großen Vorzüge die Bewunderung der ganzen Welt erregt hatte und eine neue und nothwendige Bereicherung unseres ein wenig beschränkten Repertoires bildete, welches seit dem Erscheinen des „Propheten" kein so vollendetes und machtvolles Erzeugniß mehr gesehen hatte. Sie sind selten die Werke, welche, wie Aïda, Macht und Größe der Begeisterung, höchstes dramatisches Gefühl und alle Eigenschaften eines edlen, vornehmen Styls in sich vereinigen.

Das Publicum, welches nicht wie die Künstler seine Urtheile für eine bestimmte Schule hat und welches, ohne sich lange über die Natur seiner Empfindungen und Eindrücke Rechenschaft zu geben, im Theater vor allen Dingen entzückt und hingerissen sein will, erwartete das Erscheinen Aïda's mit einer geradezu fieberhaften Spannung. Das Publicum weiß, daß das dramatische Gefühl die hervorragendste Eigenschaft Verdi's ist; dasselbe tritt so gewaltig bei ihm hervor, daß Form und Styl bisweilen sogar ein wenig zu sehr darunter leiden müssen; es weiß, daß der Urheber von Rigoletto und der Traviata sich selbst nicht schont, daß er, wenn er für das Theater arbeitet, vor allen Dingen auch theatralische Effecte will, daß er mit Recht in erster Linie auf eine dramatische Situation hält und daß er, wenn er den Culminationspunkt dieser Situation einmal erfaßt hat, in seinem Herzen und seinem Genie auch stets die entsprechenden leidenschaftlichen, rührenden oder erschütternden Töne findet. Das Publicum weiß das, weil es die großen Vorzüge der oft ungleichen, aber immer machtvollen Werke des Componisten

kennt, weil es gelernt hat, seine so leidenschaftlichen, hinreißenden Episoden, wie das Miserere des Troubadours, das Septett Ernani's, das Quartett Rigoletto's oder das Finale des zweiten Actes der Traviata zu bewundern. Das war es, was die Spannung bezüglich Aïda's zu so hohem Grade steigerte, und aus diesen Gründen brachte man dem Werke von vorn herein schon solche Theilnahme entgegen.

Der weite Rahmen der Oper und der bewährte künstlerische Geschmack ihres gegenwärtigen Directors versprachen den Zuschauern übrigens hervorragende Genüsse und sicherten dem Werke eine seiner würdige, plastische Ausstattung, welche sich mit dem Charakter desselben so wohl verträgt. Es war allerdings schwer, für die Hauptrollen ein so hervorragendes Quartett zu finden, wie dasjenige, welches seiner Zeit die italienische Bühne dem Publicum mit den Damen Stolz und Waldmann und den Herren Masini und Pandolfini geboten hatte. Gleichwohl hatte die Große Oper zwei Künstler ersten Ranges, Fräulein Krauß und Herrn Maurel, gestellt, die sich selbst übertrafen; ein junger Tenor, Herr Sellier, zeigte ebenfalls überraschende Fortschritte, und bezüglich der choralen und instrumentalen Besetzung bot sie ein Ensemble von so mächtiger Wirkung, daß dieselbe kaum noch zu übertreffen sein dürfte. Was die äußere Inscenirung betrifft, so weiß man, was die Oper in dieser Beziehung zu leisten vermag, und man kann sagen, daß sie nie einen besseren Geschmack und größere Pracht entfaltet hat, wie bei dieser Gelegenheit. Aïda bedingt großen scenischen Glanz und theatralischen Pomp. Es unterliegt keinen Zweifel, daß der wundervolle Rahmen die überraschende Schönheit des Werkes noch bedeutend mehr hervorhebt. Es genügt in dieser Beziehung an das zweite Bild des zweiten Actes zu erinnern, dessen Decoration mit seiner großartigen Doppelreihe gigantischer, vom Sonnenlichte umflossener Sphinxe eines der hundert Thore Thebens darstellt. Als der glänzende Zug des Radames mit seinen reichen, wechselvollen und echten Costümen unter den eindrucksvollen Klängen des Kriegmarsches in dieser Decoration erschien, wurde das ganze Haus von stürmischer Begeisterung hingerissen und verlangte mit Ungestüm eine Wiederholung der Scene.

Es ist nicht meine Aufgabe, die Partitur der Aïda hier zu

analyſiren, dies geſchah bereits vor einigen Jahren, als das Werk am Théâtre Italien aufgeführt wurde. Bei Beſprechung der gegenwärtigen Vorſtellung werde ich jedoch diejenigen Scenen hervorheben, welche den tiefſten Eindruck hervorbrachten oder die mir einer beſonderen Aufmerkſamkeit werth ſchienen. Vor Allem möchte ich jedoch mit Bezug auf den Werth der Partitur und auf ihre Ueberlegenheit dem vorhergehenden Werke des Meiſters gegenüber, mir folgende Bemerkung geſtatten. Man hat oft behauptet, daß Verdi, als er Aïda ſchrieb, ſehr lebhaft von der muſikaliſchen Poeſie und den neuen Ideen Richard Wagner's beeinflußt worden ſei. Ich bin vollkommen überzeugt, daß Verdi, der nicht nur ein großer Künſtler, ſondern auch ein Mann von hervorragender Intelligenz iſt, über die Beſtrebungen und Verſuche Wagner's, den man nach meiner Anſicht etwas zu nachſichtiger Weiſe den deutſchen Reformator nennt, ſtets ſehr wohl unterrichtet war; aber ich laſſe mich hängen, wenn man findet, daß in der letzten Partitur des italieniſchen Meiſters auch nur ein einziger Wiederſchein, ein einziges Symptom deſſen vorhanden iſt, was man als Wagnerismus bezeichnet. Meiner beſcheidenen Meinung nach hat Verdi vor allen Dingen unter franzöſiſchem Einfluſſe geſtanden. Seit dem Tage, wo er die Vêpres siciliennes für uns ſchrieb, hat ſich ein langſamer, aber ſtetig fortſchreitender Umſchwung in dem Geiſte und der Art ſeiner Muſik vollzogen. Dieſer Umſchwung, der ſchon in Don Carlos zu Tage tritt, hat in Aïda ſeine vollkommene Entwickelung gefunden. Sie iſt gewiſſermaßen die Charakteriſtik des Genies ihres Urhebers. Was Aïda von ihren älteren Schweſtern vollſtändig unterſcheidet, das iſt einerſeits die Einheit, die Gefügigkeit, die ſich in der Inſpiration des Meiſters kund giebt, indem er ſie zwang, ihm zu gehorchen, ſtatt daß er ihr gehorchte, andererſeits die aus dieſem Zwange hervorgehende Gleichheit und Erhabenheit des Styls, welche dem Werke ſeine Farbe, Größe und Einheit verleiht; kurz, nicht wie einige behauptet haben, das Wiſſenſchaftliche, mit andern Worten das ausſchließliche und übertriebene Streben nach Harmonie und inſtrumentalem Erfolg, ſondern das klare, ſichere Gefühl für die Anforderungen der Harmonie und Inſtrumentation in ihrer Anwendung auf die dramatiſche Muſik. Und in der That, von einigen unbedeutenden Nachläſſigkeiten

abgesehen, kann man sagen, daß die Partitur zu Aïda in dieser Hinsicht bedeutend sorgfältiger durchgearbeitet ist als ihre Vorgängerinnen. Die Harmonie ist reicher ausgestattet; die solidere und kräftigere Instrumentation zeigt nicht die Lücken oder die seltsamen, Anstoß erregenden Ausfüllsel, die man sonst selbst in den bestgelungensten Werken des Meisters bemerkte. Aber ich wiederhole es, zwischen dieser Thatsache und der Behauptung, daß Verdi ein Nachahmer und Schüler Wagner's geworden sei, liegt eine weite Kluft. Der Urheber Aïda's hat keine Umwandlung durchgemacht, er hat sich nur modificirt und vervollständigt. Sein Styl hat keine Revolution, sondern nur eine Schwenkung — allerdings eine starke Schwenkung — durchgemacht. Aber diese Schwenkung ist die Frucht der Reife seines Genies und offenbart dasselbe in seiner vollen Blüthe.

Was bezüglich des auf den Zuschauer hervorzubringenden Eindrucks bei der Partitur zu Aïda als besonders bemerkenswerth bezeichnet werden muß, das ist die fortgesetzte Steigerung des Werkes, dessen edle, machtvolle Schönheit um so stärker hervortritt, je weiter es sich vor unsern Augen entrollt. Der erste Act, anscheinend ein wenig nüchtern, zeichnet mit seltener Festigkeit die Handlung vor, ohne im Uebrigen irgend eine Episode besonders hervorzuheben. Mit dem zweiten Act beginnt die Entwickelung. Die Farben beleben sich, die Umrisse treten hervor, und die herrliche Scene der Rückkehr des Radames mit dem begleitenden Finale ruft eine Art heroischen Schauerns in dem Zuschauer hervor; der dritte Act mit den beiden Duetts und dem Trio, welche den Musiker zu so hochdramatischer, feuriger Begeisterung hinrissen, führt uns in das Gebiet des Pathetischen, des Aufregenden, der tiefsten Leidenschaft; die herrliche, ergreifende Scene der Verurtheilung des Radames endlich, im vierten Act, und das Duett der in dem Gewölbe, in dem sie sterben sollen, eingeschlossenen beiden Liebenden sind wahrhaft großartige Episoden, in denen die Macht des Ausdruckes und das Gefühl für scenische und musikalische Größe sich bis zum höchsten Grade steigern. Der Zuhörer hat während dieser vier Acte, so zu sagen, keinen Augenblick Zeit, sich zu erholen, eine Scene ist noch ergreifender wie die andere, und so wird er bis zum Gipfel der höchsten Bewegung fortgerissen. Hierin liegt

ein Theil der geheimnißvollen Macht dieses kühnen, männlichen und kraftvollen Werkes.

Was die Darstellung betrifft, so muß vor allen Dingen die Leistung des Fräulein Krauß hervorgehoben werden, welche die Hoffnungen ihrer Bewunderer noch übertraf. Niemals war die Künstlerin in so hohem Grade begeistert, nie fand sie edlere, rührendere Töne und nie zeigte sie sich vollkommener und würdiger des großen Rufes, den sie sich zu erringen wußte. Nachdem sie mit seltener stylistischer Vollendung die schwierige und etwas undankbare Arie des ersten Actes gesungen und in den beiden Duetts mit Radames und Amneris reichen Beifall geerntet hatte, erzielte sie im dritten Act gemeinschaftlich mit Herrn Maurel einen der wunderbarsten Erfolge, deren die Theatergeschichte je zu erwähnen hat. Dieser Act war übrigens, wie man sagt, der Funke in's Pulverfaß: eine hochdramatische Situation, glänzende musikalische Begeisterung, Unübertrefflichkeit der Darstellung und eine Decoration von unvergleichlicher Schönheit vereinigten sich hier zu einem ergreifenden, wundervollen Gemälde.

Gleich zu Anfang, als der Vorhang aufging und die prächtige, vom Mondlicht überfluthete Landschaft am Ufer des Nils sichtbar wurde, erhob sich ein Murmeln der Ueberraschung und des Staunens unter dem Publicum. Inmitten dieses von sanfter Poesie durchhauchten Gemäldes entwickelt sich eine der machtvollsten und ergreifendsten Scene des Drama's. Der gefangene, von den Egyptern überwundene König Amonasro hat geschworen, sich an diesen zu rächen, obgleich ihm auf die Bitten des Radames, seines Besiegers, die Freiheit wiedergegeben ist. Er weiß, daß seine Tochter Aïda Radames liebt und von ihm wiedergeliebt wird. Er verlangt von ihr, sie soll Radames verleiten, sein Vaterland zu verrathen und ihr die Geheimnisse der Egypter auszuliefern. Aïda sträubt sich anfangs gegen dieses Ansinnen, aber ihr Vater besteht mit Heftigkeit auf seinem Verlangen und unter der Einwirkung der Angst und des Schreckens giebt sie endlich nach. Diese äußerst dramatische und von dem Musiker mit vollendeter Meisterschaft behandelte Scene giebt zu einem Duett von unvergleichlicher Schönheit und Macht des Ausdrucks Veranlassung, welches von Fräulein Krauß und Herrn Maurel

in wahrhaft bewundernswerther Weise gesungen wurde. Es war nicht mehr ein Erfolg, sondern ein wahrer Triumph, den die beiden großen Künstler davontrugen, die den Gedanken eines gottbegnadeten Meisters mit solchem Glück zur Ausführung brachten.

Der von dem vierten Act hervorgerufene Eindruck war nicht minder tief und gewaltig. Auch hier befinden wir uns zwei großartigen dramatischen Situationen gegenüber, die eine ist die Verurtheilung des Radames, welcher des Verraths angeklagt ist: die Richter überschreiten die Scene, um sich nach der für das Publicum unsichtbaren Tribüne zu begeben, aber von Weitem hört man die Einzelheiten der Sitzung, die Fragen der Richter u. s. w. Amneris, welche Radames liebt und die zum Theil schuld an seinem Untergange ist, bleibt während dessen allein und von Angst überwältigt auf der Bühne und ihre Klagen begleiten die ganze, seltsam ergreifende Episode. Die zweite Scene ist die letzte des Werkes. Radames ist verurtheilt in einem Kerker zu sterben, den man über ihm zumauert und in welchem Aïda, die den Urtheilsspruch vorhergesehen hatte, ihn erwartet, um sein Schicksal zu theilen. Das Duett, welches die beiden Liebenden in dieser letzten Stunde singen, ist der höchsten Vorbilder würdig, welche die lyrische Bühne je hervorgebracht hat . . .

Ich habe bereits gesagt, daß das Ensemble der Aufführung, soweit es die Massen betrifft, herrlich und tadellos war. Das Orchester mit Verdi an der Spitze verrichtete Wunder in Bezug auf Nüancirung und symphonische Contraste. Die Chöre sangen mit einer Präcision, Kraft und Festigkeit, die nicht genug gelobt werden können. Dasselbe läßt sich von dem Ballet sagen, obgleich die Art, in welcher das Divertissement geregelt ist, meinem Geschmack wenig entspricht. Ich habe zwei der schönsten Decorationen besonders hervorgehoben, aber ich würde Unrecht thun, wenn ich nicht auch die übrigen, sowie die glänzenden Costüme, deren harmonisches Ensemble eine untergegangene Civilisation wieder vor unsern Augen erstehen läßt, lobend erwähnen wollte.*)"

*) Journal officiel, vom 31. März 1880.

Am 22. März 1880 fand die erste Aufführung der Aïda nach der französischen Uebersetzung der Herren Camille du Locle und Charles Nuitter statt; mit welchem Erfolge hat man soeben gelesen. Das Pariser Publicum empfing das Werk und den Componisten mit begeisterter Theilnahme. Die zahlreichen, in Paris weilenden Italiener ließen sich die Gelegenheit nicht entgehen, um ihrem Landsmanne die Bewunderung, welche sie seinem Ruhme und seinem Genie entgegenbrachten, zu erkennen zu geben. Sie wollten dem Triumph durch ein bleibendes Erinnerungszeichen eine noch höhere Weihe verleihen und veranstalteten eine Kundgebung, über welche der Figaro vom 30. März 1880 Folgendes berichtet:

Die Delegirten der italienischen Colonie, die Herren Baron von Koepff, Cavaglion, Bosoni und ein vierter, auf dessen Namen ich mich nicht zu besinnen vermag, haben kürzlich im Hotel de Bade, in Gegenwart der Herren Vaucorbeuil und Cherouvrier,*) Herrn Verdi eine aus zwei goldenen Lorbeerzweigen zusammengesetzte Krone überreicht. Die Zweige werden durch ein geschmackvolles goldenes Band zusammengehalten, auf welchem die Titel der hauptsächlichsten Werke des Componisten: Ernani, i Lombardi, il Trovatore, Rigoletto, la Traviata und Aïda verzeichnet sind.

Die prächtige Krone ruht auf einem mit Sammet beschlagenen Untersatze, dessen zierliche, im egyptischen Styl gehaltene Einfassung die folgende Inschrift trägt:

---

*) Ein ausgezeichneter Componist, damals Generalsecretär der Großen Oper.

Al Maestro Verdi
La Colonia Italiana di Parigi
Aïda, Marzo 1880.

Außerdem iſt dem Kunſtwerk eine elegante Mappe, welche die Liſte der Geber enthält, beigegeben. Dieſelbe iſt von Sammt und der ſilberne Beſchlag ſtellt ſymboliſche Zeichen dar. Das darin enthaltene Blatt iſt mit italieniſchen und franzöſiſchen dreifarbigen Bändern befeſtigt.

Auf der Liſte bemerkten wir u. a. folgende Namen: General Cialdini, Graf Camondo, Cernuſchi, delle Sedie, Baron Lanzirotti, Bixio, Conegliano, Caponi, Fontana, J. de Filippi, Lucantoni, Sighicelli, Vio-Bonato, Paſini, Peruzzi, de Nittis."

Während jener Zeit wurde Verdi auch nebſt ſeiner Frau von dem Präſidenten Grévy zur Tafel gezogen, wo er mit mehreren hohen Perſönlichkeiten der officiellen und künſtleriſchen Welt zuſammentraf. Namentlich waren anweſend der Präſident des Miniſterrathes, Jules Ferry, der Director der Großen Oper, Vaucorbeuil, der Maler Bonnat, der Generaldirector der Comédie Française, Emile Perrin, der Deputirte Edmond Turquet ꝛc. ꝛc. Bei dieſer Gelegenheit kündete Grévy dem Componiſten der Aïda an, daß der Miniſterrath auf den Vorſchlag Ferry's einſtimmig ſeine Ernennung zum Großofficier der Ehrenlegion beſchloſſen habe, und überreichte ihm perſönlich die Inſignien ſeiner neuen Würde.

Der Erfolg Aïda's war ein in jeder Beziehung gerechtfertigter und dauernder. Dank ſeines hohen Werthes hat das Werk ſich ſiegreich auf dem leider nur zu ſehr beſchränkten Repertoire der Großen Oper be-

hauptet; am 15. October 1884, vier und ein halbes Jahr nach der ersten Aufführung, gab man die hundertste Vorstellung.*)

*) Später, am 27. Februar 1885, fand auch Rigoletto seinen Platz in dem Repertoire der Großen Oper. Dargestellt wurde das Werk von Fräulein Krauß (Gilda), Fräulein Richard (Magdalena, Herrn Lassalle (Rigoletto), Dereims (Herzog) und Boudouresque (Sparafucile). Gleich nach Empfang der Nachricht von dem Erfolge des Werkes sandte Verdi an die Directoren der Oper, die Herren Ritt und Gailhard, das folgende Telegramm: „Meine herzlichsten Glückwünsche den vortrefflichen Darstellern Rigoletto's, den ausgezeichneten Directoren der Pariser großen Oper und allen übrigen Kräften, welche zu dem Erfolge am Freitag Abend beitrugen. Verdi.")

XIII.

Wie bereits geſagt, hatte ich noch über einen gleichzeitig auf Aïda und das Requiem bezüglichen Zwiſchenfall zu berichten. Wenn derſelbe auch nur den Schatten einer ernſthaften Seite enthielte, ſo würde er zweifellos eins der intereſſanteſten Capitel aus der muſikaliſchen Geſchichte jener Zeit bilden, aber auch ſo wie er iſt, verdient er erzählt zu werden, denn er iſt ziemlich ſpaßhaft.

Es war alſo einmal ein Muſiker, mit Namen Vincenzo Saſſaroli, der in der kleinen Stadt Tolentino das Licht der Welt erblickt hatte. Als Neffe und Schüler Mercadante's war er zugleich Pianiſt, Organiſt, Componiſt und Lehrer. Er hatte eine Meſſe für großes Orcheſter und ein in Orvieto aufgeführtes Tantum ergo componirt. Ferner hatte er im Jahre

1872 am Doriatheater in Genua eine Oper Riccardo, duca di York aufführen lassen. Zu dieser Oper hatte er selbst den Text und die Musik geschrieben, was sie jedoch nicht hinderte, trotzdem glänzend durchzufallen. Schließlich hatte er auch noch eine komische Oper Santa Lucia verbrochen, die aber, soviel ich weiß, bisher nicht aufgeführt wurde.

Herr Sassaroli, den die schlechte Meinung, welche er von Andern hegte, durchaus nicht hinderte, für seine eigene Genialität mit höchster Bewunderung erfüllt zu sein, war eigenthümlich erbittert über die begeisterte Aufnahme, welche seine Landsleute dem Requiem Verdi's welches er für ein Werk von untergeordneter Bedeutung hielt, bereitet hatten. Doch hatte er seinen Aerger verbissen und nur einigen Freunden gegenüber seiner Geringschätzung für das elende Machwerk Ausdruck gegeben. Der Erfolg Aïda's aber brachte ihn vollständig aus dem Häuschen und veranlaßte ihn zu einer kriegerischen Demonstration. Er nahm also seine beste Feder, tauchte sie in seine beste Tinte und schrieb folgenden Brief, den er wie einen Fehdehandschuh (er nennt ihn selbst so) Verdi und dessen Verleger Ricordi in's Gesicht schleuderte. Zur Vorsicht hatte er den Brief noch einschreiben lassen, damit derselbe sich unterwegs nicht verlieren sollte.

Genua, 3. Januar 1876.

Sehr geehrter Herr!

Nachdem ich Aïda bereits geleſen hatte, entſchloß ich mich nach einigem Schwanken, mir die Oper auch anzuhören. Mein Brief hat jedoch nicht den Zweck, Ihnen mein Urtheil über dieſelbe kundzugeben; nur möchte ich ſie bitten, das, was ich Ihnen ſagen werde, mit der größten Aufmerkſamkeit zu erwägen.

Ich bitte Sie (vorausgeſetzt, daß die genannte Oper Ihr Eigenthum iſt), um die Erlaubniß, den Text zu derſelben auch meinerſeits in Muſik ſetzen zu dürfen. Sagen Sie es dem Maeſtro Verdi und erkundigen Sie ſich, ob er gewillt iſt, es auf den Vergleich mit mir ankommen zu laſſen. Ich bin bereit, die Arbeit unter den folgenden Bedingungen aufzunehmen.

Die Oper wird nach demſelben Text geſchrieben, es ſoll nichts hinzugefügt und nichts geſtrichen, überhaupt keinerlei Aenderung an demſelben vorgenommen werden.

Die Muſik ſoll innerhalb eines Jahres, von der Annahme dieſes Vorſchlages an, vollendet ſein.

Das Honorar für das Werk beträgt zwanzigtauſend Francs, d. h. fünftauſend Francs bei der Ablieferung jedes Actes.

Dieſe Summen werden bei einer Vertrauensperſon deponirt, bis die Oper vollendet iſt. Als Preisrichter für dieſelbe fungiren drei von mir und drei von Verdi gewählte Maeſtri und ein ſiebenter, den dieſe ſechs nach eigenem Ermeſſen wählen.

Da ich gezwungen ſein werde, meine Unterrichtsſtunden während dieſes Jahres auszuſetzen, um meinen Vertrag erfüllen zu können, ſo iſt mir von der genannten Summe ein Vorſchuß zu zahlen, der mir zu leben geſtattet, ohne mich um andere Dinge kümmern zu brauchen.

Wenn das Urtheil der Preisrichter für mich ungünſtig lautet, ſo fällt die deponirte Summe mit Ausnahme des Vorſchuſſes an den Deponenten zurück.

Es wird mir geſtattet, auch einige meiner Schüler an meiner Arbeit zu betheiligen; dieſelben ſollen die weniger wichtigen Stücke der Oper liefern, doch bin ich entgegengeſetzten Falls auch bereit, alles allein zu machen.

Wie Sie ſehen, iſt dies eine Herausforderung, die ich Verdi und Ihnen, ſeinem Verleger, zugehen laſſe und bezüglich deren ich Ihrer Antwort entgegenſehe.

Die einzige Gefahr, welche Sie in dieſem Kampfe laufen, iſt der Verluſt des oben erwähnten Vorſchuſſes, den ich Ihnen jedoch auch noch ſicher ſtellen laſſen könnte.

Andererſeits werde ich aber auch ſehen, ob Sie nach allen dieſen Vorſchlägen ſich die Gelegenheit entſchlüpfen laſſen werden, mich zu zerſchmettern, mir Schweigen aufzuerlegen und triumphirend ausrufen zu können: „Unſere Telegramme aus Kairo, Paris und Neapel, welche Verdi als unüberwindlich erklärten, ſind ſämmtlich aus freiem Antriebe und ohne unſere Einmiſchung entſtanden.“

Ich benutze die Gelegenheit ꝛc. ꝛc.

Vincenzo Saſſaroli.

Wie man ſieht, war die Combination ſehr einfach und das Anerbieten wahrhaft verlockend. Herr Saſſaroli ließ Verdi und ſeinem Verleger eine Herausforderung zugehen, und da er ſich natürlich nicht der Gefahr ausſetzen konnte, ſelbſt angeführt zu werden, ſo ſtellte er die Bedingungen ſo, daß die Koſten des Proceſſes in jedem Falle dem herausgeforderten Gegner zur Laſt fielen. Man kann wirklich nicht entgegenkommender — und vorſichtiger ſein.

Aber ſollte man es glauben? Herr Ricordi wies den ſinnreichen Vorſchlag gleichwohl zurück und beſchränkte ſich darauf, die Epiſtel des Maeſtro Saſſaroli mit einigen ſcherzhaften, übrigens aber harmloſen Bemerkungen in ſeiner Zeitſchrift, der Gazzetta musicale, zu veröffentlichen. Doch ſo hatte es der Corrector Verdi's nicht gemeint. Er begann hitzig zu werden und ließ, wiederum

„eingeschrieben", die folgende neue Epistel an seinen Gegner abgehen:

Sehr geehrter Herr!

Unter der Rubrik „Humoristisches" in Ihrer Musikzeitung finde ich meinen kürzlich an Sie gerichteten Brief abgedruckt.

In diesem Brief hatte ich Sie und den Maestro Verdi bezüglich Alda's herausgefordert. Die Herausforderung hatte den Zweck, der Kunst zu zeigen, daß diese Oper bedeutend besser hätte gemacht werden können. Die Herausforderung geschah, weil ich sah, wie eine söldnerische Presse Alda nicht nur als das Meisterwerk Verdi's, sondern auch als einen unendlichen Fortschritt auf dem Gebiet der Kunst bezeichnete.

Ich, der die Kunst immer und auch heute noch mit Liebe pflegt und der sie mit allen Kräften gegen das zu vertheidigen sucht, was ihr nach meiner Ansicht zu schaden im Stande ist, konnte es nicht geduldig mit ansehen, daß man die Bewunderung der Künstler und Leute von Geschmack für ein Werk in Anspruch nahm, dem gegenüber die Bezeichnung mittelmäßig noch als sehr nachsichtig erscheint und welches mindestens bedeutend schlechter ist, als fast sämmtliche vorhergehenden Arbeiten des berühmten Meisters. — Sie haben meine Aufforderung für einen Scherz gehalten und es, fast zu meinem Schaden, für gut befunden, meinen Brief zu veröffentlichen, um die Lachlust des Publicums zu reizen.

Ich muß Ihnen sagen, daß ich, wenn es mir gefällt zu scherzen, mich an andere Personen wende, als an Sie oder den Maestro Verdi; außerdem müssen Sie wissen, daß ich keinen Spaß verstehe, wenn es sich darum handelt, der Corruption in der Kunst entgegenzutreten. Nach der Art Ihres Vorgehens darf ich indessen gleichwohl mit Recht annehmen, daß es mir gelungen ist, Sie zu veranlassen, die fragliche Herausforderung ernsthaft zu nehmen. Der Grund dafür ist sehr einfach: Sie haben Furcht gehabt.

Furcht, weil es sich nicht um das Urtheil des Publicums handelte, bei dem man immer gefällige Leute findet, die bereit sind, für das einzutreten, was man zu unterstützen für gut hält.

Furcht, weil die söldnerische Presse unter den von mir gestellten Bedingungen keinen Einfluß auf den Spruch der Preisrichter auszuüben vermocht hätte.

Furcht, weil es sich um das Urtheil einer Gesellschaft von Meistern handelte, die man weder durch lange Trompeten, noch durch doppelte Bühnen, weder durch Negerknaben, noch durch Wagen oder Triumphochsen, weder durch Telegramme, Kairo, Khedive oder Scepter hätte blenden können.

Furcht, weil die gewählten Maestri in ihrer Weisheit von den Gesichtspunkten der Kunst und des Geschmacks und nach den unvergänglichen Grundsätzen des Schönen geurtheilt haben würden.

Furcht, weil nichts Geringeres zur Erörterung gebracht werden sollte, als ein Verdienst, welches man bisher durch alle möglichen Intriguen als unbestreitbar auszugeben versuchte.

Alle diese Bedenken werden durch die Thatsache erklärt, daß es nicht das erste Mal gewesen wäre, wo die Musik des Maestro Verdi einen Vergleich mit der meinigen auszuhalten hatte, und Wehe der Unantastbarkeit des Urhebers von Aïda, wenn der von mir vorgeschlagene Vergleich auch dieses Mal dasselbe Resultat ergeben hätte, wie der frühere! Allerdings hatte damals keine Herausforderung stattgefunden, aber es steht auch ebenso unumstößlich fest, daß der Signor Verdi nicht der einzige ist, welcher versteht zwei Noten zusammenzustellen, wi man es heutzutage glauben machen möchte. Ja, ich gehe n weiter und füge hinzu, daß der Signor Verdi, (wenn es wirklich gelungen sein sollte, worüber sich sehr viel streiten nicht der Erste wäre, welcher mit seiner Aïda eine Fus italienischen mit der deutschen Schule vollzogen hätte; Jahre 1846, als Verdi, (wie er es immer gethan hat), d der Cabaletten verfolgte, hatte die Kritik mir bereits meiner beiden ersten Partituren dieses Lob ert machte mir keine Illusionen und wurde nicht üb Lobsprüche wegen, die vielleicht weniger der inner als vielmehr dem Wunsche entstammten, eine ich es damals war) zu ermuthigen. Jedenfall

ſache, daß dieſe beiden Partituren, welche ſich in den Händen des Verlegers Giovanni Ricordi*) befanden, von mir zurückgezogen wurden und jetzt nicht mehr exiſtiren.

Iſt das alles „humoriſtiſch", Signor Tito Ricordi? — Denken Sie wohl darüber nach, und wenn Sie meinen, ſo lachen Sie, aber vergeſſen Sie nicht: wer zuletzt lacht, lacht am beſten. Es iſt das ein Sprichwort, und die Sprichwörter ſind die Weisheit der Völker.

Wenn es aber nicht „humoriſtiſch" iſt, ſo ſollten Sie ſich wohl bedenken, Dinge ſo zu nennen, die ernſthafter ſind, wie Sie glauben.

Den Dummköpfen iſt jetzt genug Sand in die Augen geſtreut und ein wenig freie Forſchung in Sachen der Kunſt kann gewiß nicht ſchaden. — Ihr unfehlbarer Verdi ſowohl, wie Sie, ſein allmächtiger Verleger, ſind von einem Manne herausgefordert worden, der Ihnen gegenüber ohnmächtig iſt, und Sie haben mit Lachen geantwortet. Dieſe Antwort, ich wiederhole es, genügt, um zu zeigen, daß Sie Furcht hatten.

Statt der Furcht werden viele ſagen, daß es die für mein Werk verlangten zwanzigtauſend Francs waren, welche Sie veranlaßten, die Herausforderung abzulehnen. Dieſen aber gebe ich zu bedenken, daß für einen Mann wie Sie, zwanzigtauſend Francs eine Bagatelle ſind, ganz abgeſehen davon, daß Sie Werke, welche ſchlafen und die ewig weiter ſchlafen werden, bedeutend höher bezahlt haben. Aber ich gehe noch weiter, und das iſt hier der ſchwerwiegendſte Grund: ich habe dieſe Summe verlangt, weil ich Ihnen vor vier Jahren, im Monat October 1871, durch den berühmten Maeſtro Alberto Mazzucato eine halb ernſte und eine komiſche Oper gratis und unter der einzigen Bedingung angeboten hatte, daß Sie mir behülflich ſein ſollten, die Aufführung derſelben herbeizuführen. Sie haben auf dieſe Opern großmüthiger Weiſe verzichtet ... Ich konnte mein neues Werk daher nicht noch einmal gratis anbieten, da ich befürchten

---

*) Der Verlagshändler Giovanni Ricordi war, wie man ſich erinnert, der Vater Tito Ricordi's, des gegenwärtigen Inhabers des Hauſes.

mußte, aus den gleichen Urſachen eine nochmalige Ablehnung zu erfahren. Ich denke, alle dieſe Gründe werden hinreichen, meine Forderung zu rechtfertigen.

Und nun noch ein letztes Wort. Ich hoffe, daß Sie mit bekannter Unparteilichkeit dieſen zweiten Brief ebenfalls abdrucken werden, und wenn Sie nicht wollen, daß ich ſage, es habe ſich in der That eine jämmerliche Furcht Ihrer bemächtigt, ſo ſetzen Sie ihn nicht wieder unter die Rubrik „Humoriſtiſches".

Im übrigen aber handeln Sie nach Gutdünken; die Rubrik ändert nichts an dem Inhalt.

Ihr ſehr ergebener

Vincenzo Saſſaroli.

Herr Saſſaroli, der, wie man ſieht, mit den Worten nicht ſpart, gab ſich mit dieſem Briefe noch nicht zufrieden. Er machte die Angelegenheit zum Gegenſtand einer Broſchüre von vierzig Seiten, die er unter dem folgenden beſcheidenen Titel veröffentlichte: „Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der muſikaliſchen Kunſt in Italien und über die künſtleriſche Bedeutung der Oper Aïda und der Meſſe Verdi's, von dem Maeſtro Saſſaroli, mit den beiden Briefen, enthaltend die an den Verleger Tito Ricordi und den Maeſtro Giuſeppe Verdi gerichtete und von dieſen abgelehnte Herausforderung."*) In dieſer Brochüre erklärte er ohne Umſchweife, daß die Meſſe Verdi's weit geringeren Werth habe, als eine große Anzahl Meſſen Mercadante's, Pacini's und Ricci's; auch forderte er Verdi auf dem Gebiet der religiöſen Muſik heraus und

*) Genua 1876.

machte sich anheischig ihn nach jeder Richtung hin zu besiegen.

Warum hat Verdi auf alles das nicht geantwortet? War es wirklich die Furcht, welche ihn verstummen machte? Chi lo sa? Was Sassaroli betrifft, so bewahrte er bis ans Ende jene Ruhe, welche das Bewußtsein der Kraft verleiht; seine Würde blieb unerschütterlich. Man urtheile selbst nach den folgenden Zeilen, die den Schluß dieser Broschüre bilden, deren Titel ich mit so vieler Mühe übersetzt habe:

„Ich erhalte aus Mailand die telegraphische Depesche, daß Herr Ricordi auch meinen zweiten Brief abgedruckt hat, aber es ist nicht gesagt, ob mit oder ohne Commentar. In dem Augenblick, wo ich die vorliegende Arbeit zum Druck gebe, habe ich die Gazzetta noch nicht erhalten. Immerhin halte ich es für angezeigt zu bemerken, daß die Commentare des sehr geehrten Verlegers, welcher Art sie auch sein mögen, unbeantwortet bleiben werden; es sei denn, daß sie mir die Annahme meiner Herausforderung auf dem einen oder auch auf beiden Gebieten, dem theatralischen und dem religiösen, ankünden. — Ich bin in die Arena hinabgestiegen und erwarte ruhig, was kommen wird."

Der letzte Satz ist von wahrhaft antiker Größe und Erhabenheit. Man glaubt einen jener alten römischen Gladiatoren zu sehen, der inmitten des Amphitheaters mit stoischer Ruhe die wilden Bestien erwartet, gegen die er kämpfen soll.

XIV.

Aus allem Vorhergegangenen hat der Leſer geſehen, in welcher glänzenden Weiſe die Laufbahn des Urhebers von Rigoletto und Aïda ſich entwickelte, und durch welche Reihenfolge von Arbeiten der Sohn des Schänkwirthes von Roncole Ruhm, Ehre und Vermögen erwarb. Wenige große Künſtler haben niedriger angefangen und glänzender geendet. Welche Anſicht man auch über das Genie und die künſtleriſche Natur Verdi's hegen mag, eine Thatſache iſt unbeſtreitbar: er iſt virtuell der Nachfolger der letzten großen italieniſchen Meiſter, und keiner ſeiner Landsleute und Zeitgenoſſen ſteht auch nur annähernd auf gleicher Höhe mit ihm. Seit nahezu vierzig Jahren iſt er Alleinherrſcher auf der Halbinſel und zwar nicht nur ohne Nebenbuhler, ſondern es läßt ſich bis jetzt auch nicht erkennen, daß

irgend ein jüngerer Künstler würdig sei, die Erbschaft des Ruhmes anzutreten, die er selbst aus den Händen seiner Vorgänger übernommen hat.

Doch lasse ich jetzt den Musiker ein wenig bei Seite, um von dem Menschen zu sprechen.

Verdi, der vor allen Dingen eine tiefe Liebe zur Heimath hegt, verbringt den Winter gewöhnlich in Genua, wo er, wenn ich nicht irre, den Palazzo Doria bewohnt; aber jeden Sommer kehrt er ohne Ausnahme nach seiner prächtigen Domäne Sant-Agata, in der Nähe von Busseto, wo er seine ernste und studienreiche Kindheit verbrachte, zurück. Sein Mitarbeiter, Ghislanzoni, der Mitverfasser des Textes zu Aïda, hat eine sehr interessante Schilderung von diesem Künstlerheim entworfen, der ich die nachstehenden Einzelheiten entnehme:

„Die Villa Sant-Agata liegt etwa zwei Meilen von Busseto, fast vollständig vereinsamt, inmitten einer weiten Ebene. Die Kirche, welche den Namen der Heiligen trägt, und zwei oder drei Bauernhäuser bilden die Staffage zu der reichen und eleganten Wohnung des Meisters.

Die Natur hat jener Gegend keinerlei Anziehungskraft verliehen. Die Ebene ist eintönig und nur mit jenen natürlichen Reichthümern bedeckt, deren der Landmann sich freut, die aber für den Dichter wenig sagen wollen. Mitten in einer langen Pappelallee, an der sich ein ausgetrockneter Graben entlang zieht, bleibt das Auge plötzlich überrascht und fast wehmüthig berührt auf zwei zu beiden Seiten einer Thür stehenden Trauerweiden haften. Die beiden riesigen Bäume, welche anderswo vielleicht keinen so lebhaften Eindruck hervorrufen würden, treffen hier den

Geiſt wie eine fremdländiſche Erſcheinung. Die Perſon, welche dieſe Bäume pflanzte, kann in Bezug auf Charakter und Lebensgewohnheiten nichts gemein haben mit der Bevölkerung der weiten Ebene, die man durchwandert hat. Der Bewohner dieſes Hauſes muß eine ungewöhnliche Perſönlichkeit — ein Künſtler, ein Dichter, ein Denker, vielleicht gar ein Menſchenfeind — ſein. Um nach der Thür zu gelangen, muß man eine Brücke überſchreiten, welche die einzige Verbindung zwiſchen der Wohnung des Künſtlers und der übrigen Welt bildet. Wenn diejenigen, welche den Bewohner kennen, ſich zur Zeit der Abenddämmerung dieſem Hauſe nähern, ſo iſt es, als ob ihnen aus den ſchwermüthig herabhängenden Zweigen der Bäume der Todesſang des Troubadour's oder die letzte Klage einer ſterbenden Violetta entgegenklänge.

Wenn ein Genius dieſes Haus bewohnt, ſo wird man leicht begreifen, daß es der Genius des Schmerzes, der ſtarken, mächtigen Leidenſchaften ſein muß. Nach der Landſtraße zu wird das Haus von dem dichten Laub der Bäume gegen neugierige Blicke geſchützt, während ſich auf der andern Seite der hellere und freundlichere Garten bis zu den Ufern eines kleinen, künſtlichen Sees ausdehnt. Es iſt indeſſen anzunehmen, daß die jungen Pflanzungen, wenn ſie ſich im Laufe der Jahre entwickelt haben, der Wohnſtätte ganz und gar den Charakter der Schwermuth und der Traurigkeit aufdrücken werden.

Jenſeits des Sees breiten ſich, von einer langen, endloſen Allee durchſchnitten und hie und da mit kleinen freundlichen Bauernhäuſern geſchmückt, die weiten Beſitzungen des Meiſters aus. Die Kultur derſelben zeugt von jener höheren Pflege, welche in fremden, weniger von der Natur begünſtigten Ländern angewandt wird. Die ſcharfe Beobachtungsgabe Verdi's hat ſich alle Fortſchritte der engliſchen und franzöſiſchen Landwirthſchaft zum Segen dieſer Gegenden zu Nutze gemacht. Während die Trauerweiden, die dichten Bäume, die dunklen Kioske und der gewundene, ſchwermüthige See die leidenſchaftliche Natur des Künſtlers wiederſpiegeln, ſcheint ſich in der Kultur dieſer reichen Felder dagegen der Ordnungsſinn des geſunden Menſchenverſtandes zu offenbaren, den Verdi mit einer ſchäumenden Phantaſie und einem lebhaften, reizbaren Temperament verbindet.

Mehr aber als irgend wo anders giebt sich dieser gesunde Menschenverstand in der Architektur des Hauses, in der Wahl der Möbel und in allem, was zur Bequemlichkeit und inneren Ordnung des Familienlebens gehört, kund. Es giebt nur ein Wort, einen musikalischen Ausdruck, welcher die wundervolle Ordnung, die glückliche Verbindung der Kunst mit den Bedürfnissen des materiellen Lebens erschöpfend zum Ausdruck bringt: es ist das Wort Harmonie. Der ausgesuchteste Geschmack und die klügste Berechnung haben bei der Herstellung vorgewaltet. Hier ist alles schön, einfach und elegant, aber was noch weit mehr sagen will, alles entspricht den Anforderungen der Hygiene, der Bequemlichkeit und des Comforts ...

Der Meister componirt gewöhnlich in seinem Schlafzimmer, einem weiten, im Erdgeschoß gelegenen, licht- und luftreichen und mit künstlerischem Luxus ausgestatteten Raume. Die Fenster und Glasthüren gehen nach dem Garten hinaus; das Zimmer enthält ein prächtiges Piano, eine Bibliothek und ein riesiges, seltsam geformtes Möbel, welches den Raum in zwei Hälften theilt und den Blicken eine prachtvolle Sammlung von Statuetten, Vasen und künstlerischen Phantasiegegenständen darbietet. Ueber dem Piano hängt das in Oel gemalte Bild des alten Barezzi, des ehrwürdigen Freundes und Protectors Verdi's, dem dieser eine Art abgöttischer Verehrung weiht ... In der Stille der Nacht erheben sich aus diesem Zimmer die ergreifenden Harmonien, welche dem schöpferischen Geist entspringen. Hier wurde Don Carlos geschrieben, und dieses colossale Werk, welches mit den größten Meisterwerken der französischen Oper rivalisirt, wurde in einem Zeitraume von sechs Monaten beendet.

In einem der oberen Zimmer zeigte man mir das erste Piano, welches an die Stelle des bereits beschriebenen, winzigen Spinetts trat ... Neben diesem Piano wurden mir bezüglich der ersten theatralischen Compositionen des berühmten Meisters mehrere pikante Anecdoten erzählt, die mit den landläufigen Geschichten bedeutend im Widerspruch stehen ...

Der Maestro Verdi zählt heute fünfundfünfzig Jahre.*) Hochgewachsen, lebhaft, kräftig, mit eiserner Gesundheit und

*) Im Jahre 1868.

großer Energie begabt, scheint ihm ein hohes Alter in Aussicht zu stehen. Vor zwanzig Jahren, als ich ihn zum ersten Male sah, war sein Aussehen nichts weniger als beruhigend; die scheinbare Gebrechlichkeit seiner Glieder, das blasse Gesicht, die mageren Wangen und die Ränder der Augen gaben zu den schlimmsten Befürchtungen Anlaß. Heute dagegen zeugt sein ganzes Aussehen von gedeihlicher Kraft und Festigkeit, die auf eine lange Lebensdauer schließen lassen.

Und wie die Person, so scheinen auch der Geist und der Charakter günstige Umwandlungen erfahren zu haben. Beide können nicht eindrucksfähiger, herzlicher und mittheilsamer sein. Welcher Unterschied zwischen meinem schweigsamen Tischgenossen vom Jahre 1846 und dem lebhaften und bisweilen erstaunlich aufgeräumten Wirthe von 1868. Ich habe Künstler gekannt, die, nachdem sie in ihrer Jugend mehr als zuviel Leutseligkeit und gute Laune an den Tag gelegt hatten, später unter dem Firniß des Ruhmes und der Ehre finster und fast unzugänglich wurden. Man sollte meinen, daß Verdi im Gegentheil auf jeder Etappe seiner glänzenden Laufbahn einen Theil der rauhen, harten Rinde abwarf, die ihn in der Jugend umgab.

Die Villa Sant-Agata ist noch immer der liebste Aufenthalt des Meisters. Seine wunderbare körperliche und geistige Thätigkeit hat hier einen freieren Spielraum als anderswo. Um fünf Uhr morgens durchwandelt er die Alleen des Parks, besucht die Felder und Pachthöfe und zerstreut sich durch eine Spazierfahrt auf dem See, wobei er seinen kleinen Nachen als gewandter Steuermann selbst lenkt und fortbewegt. Nicht einen Augenblick ist er müßig. Um sich von der Musik auszuruhen, nimmt er seine Zuflucht zur Poesie und um die starken Eindrücke beider zu mäßigen, flüchtet er alsdann zur Geschichte und zur Philosophie. Es giebt kein Gebiet menschlichen Wissens, in welches sein unruhiger, wissensdurstiger Geist sich nicht mit Eifer vertieft hätte*) . . ."

Die vorstehenden, sehr interessanten Schilderungen ergänze ich noch durch folgende Einzelheiten, bezüglich

*) A. Ghislanzoni: Reminiscenze artistiche.

des Lebens in Sant-Agata, welches Dank der Vergrößerungen und der sorgsamen Verwaltung in landwirthschaftlicher Hinsicht als eine Musterwirthschaft bezeichnet werden kann:

Wie man gesehen hat, pflegt Verdi regelmäßig um fünf Uhr aufzustehen. Nachdem er die in ganz Mittel- und Oberitalien unvermeidliche Tasse schwarzen Kaffee getrunken hat, macht er einen Spaziergang durch seinen herrlichen Garten. Er besucht die neuen Anlagen, überzeugt sich, ob die Arbeiten seinen Anordnungen gemäß ausgeführt sind und giebt dem Gärtner seine Anweisungen. Sein zweiter Besuch gilt den Ställen und der Reitbahn; denn Verdi ist auch Pferdezüchter. Er besitzt eine ganze Koppel edler Thiere, die nach allen Regeln der Pferdezucht gepflegt werden. Während er seine Füllen und Stuten besichtigt, ruft ihn der Ton einer Glocke nach Hause, wo er mit seiner Frau ein frugales Mahl einnimmt, bei dem der Kaffee mit Milch eine Hauptrolle spielt. Um zehn ein halb Uhr ruft ihn dann ein zweiter Glockenschlag zu einer kräftigeren Mahlzeit, nach der bisweilen eine Partie Billard gespielt oder ein Spaziergang gemacht wird.

Um zwei Uhr kommt der Briefträger. Dies ist der interessanteste Augenblick des im allgemeinen ruhig und gleichförmig verlaufenden Tages. Es ist der einzige Augenblick, welcher täglich die Bande erneuert, welche die Einsiedelei mit der übrigen Welt verknüpfen.

Es kommen Briefe, Zeitungen, Huldigungen aller Art und aus allen Gegenden; auch Vorſchläge und Bittſchriften laufen ein. Zu dieſer Stunde erhielt er z. B. auch das erſte dringende Schreiben der Großen Oper, mittelſt deſſen ſie das Aufführungsrecht für Aïda nachſuchte, was ihn zu dem Ausrufe veranlaßte: „Herr Gott! nicht mal in Sant-Agata hat man Ruhe!“ Die Zeit bis zum Mittageſſen wird ſodann mit Leſen und Schreiben zugebracht; bisweilen wird auch ein Spazierritt gemacht, im Sommer jedoch erſt nach dem Mittageſſen, welches während dieſer Jahreszeit um fünf, im Winter um ſechs Uhr eingenommen wird. Die Abende werden verplaudert und ab und zu auch durch ein Spielchen verkürzt. Um zehn Uhr giebt Verdi das Zeichen zum Aufhören, und das ganze Haus begiebt ſich zur Ruhe. — Das Leben in Genua iſt ziemlich daſſelbe, nur werden die Promenaden im Garten durch lange Spaziergänge nach Acquaſola erſetzt.

Die Einwohner von Buſſeto, die ſtolz auf ihn ſind und denen ſeine Anweſenheit außerdem in verſchiedener Hinſicht von Nutzen iſt, ſollen Verdi faſt vergöttern. In ſeiner Beſcheidenheit will er nicht, daß die Koſtgelder, Unterſtützungen, Hülfeleiſtungen und Gaben aller Art, welche er den Wohlthätigkeitsanſtalten zukommen läßt, irgendwie bekannt werden. Alle dieſe Angelegenheiten werden entweder durch ſeine Gattin oder unter dem Mantel der Anonymität erledigt. Be-

kannt sind nur die reichen und regelmäßigen Wohlthaten, welche er in Sant-Agata ausübt. Einzelne Anlagen in seinem schönen Garten, die der Laune eines Dilettanten entsprungen zu sein scheinen, sind lediglich in der Absicht hervorgerufen, den armen Leuten in der Nachbarschaft Arbeit zu verschaffen.

Trotzdem er im Princip dagegen war, steuerte Verdi dennoch in großmüthiger Weise zu den Kosten des neuen Theaters in Busseto bei. Die Bewohner der Stadt hatten es sich, man weiß nicht, aus welchem Grunde in den Kopf gesetzt, daß er versprochen habe, eine Oper zu schreiben und ihnen dieselbe zum Geschenk zu machen, damit der Ertrag derselben den Bau des Theaters ermögliche. Es versteht sich von selbst, daß diese Hoffnungen lediglich ein Phantasiegebilde waren. Gleichwohl steuerte Verdi zehntausend Francs zum Bau des Theaters bei, und man beeilte sich, demselben seinen Namen zu geben. Es ist ein hübsches, elegantes kleines Gebäude, dessen Facade in goldenen Lettern die Inschrift: TEATRO VERDI trägt.*)

*) Busseto besaß früher ein anderes Theater, welches heute abgebrochen ist; die alten Leute der Gegend erinnern sich noch, nicht nur den Barbier und la Cenerentola von Rossini, sondern auch die Camilla von Paer, sowie die komischen Opern Provesi's, von denen früher die Rede war, in demselben gesehen zu haben. Auch Frau Ristori hatte dort als ganz junges Mädchen gespielt, zu der Zeit, als sie noch einer jener wandernden Truppen angehörte, die in Italien immerwährend emporwuchern, und Verdi erinnerte sich noch recht gut, sie dort gesehen zu haben. Damals

Unter den auf Verdi bezüglichen Erinnerungszeichen, welche in Busseto aufbewahrt werden, befindet sich eins der interessantesten in dem Hause Barezzi's. Man erinnerte sich, daß Verdi bis zum Jahre 1849, wo er Sant-Agata, welches damals nur ein kleines, elendes Häuschen war, erwarb, während seiner Anwesenheit in Busseto stets bei diesem ausgezeichneten Manne wohnte. Demetrio Barezzi, der Nachfolger in dem Geschäft seines Vaters, hat das von dem Meister bewohnte Zimmer ganz in demselben Zustande erhalten, in dem es sich zu jener Zeit befand und zeigt es mit Stolz allen, die ihn darum bitten. Ueber der Thür des von Verdi bewohnten Zimmers sieht man ein kleines, schwarzumrahmtes Gemälde mit folgender von der Hand des Meisters stammender Inschrift.

STANZA DI
G. VERDI

In diesem Zimmer war es, wo Verdi die meisten seiner Erstlingswerke schrieb; u. a. im Jahre 1844 i Due Foscari.

---

ahnte keiner von ihnen, daß der Lorbeer des Ruhmes dereinst ihre Stirn krönen sollte, und als sie viele Jahre später sich begegneten, frischten sie mit tiefer Bewegung diese Erinnerunge aus der Jugendzeit wieder auf.

XV.

Soviel an mir lag, habe ich den Leſer mit allen Einzelheiten der Laufbahn Verdi's bekannt gemacht, einer Laufbahn, die mit Oberto di San-Bonifacio in der Dunkelheit beginnt, um zweiunddreißig Jahre ſpäter mit dem Meiſterwerk, welches den Namen Aïda trägt, zu endigen. Ich habe verſucht, den Menſchen und den Künſtler zu ſchildern und zu gleicher Zeit ſowohl den Charakter des Erſteren wie das Genie des Letzteren hervorzuheben. Wenn ich mich auch in dem Wunſche, ein durchaus unperſönliches Werk zu liefern, jeder Kritik enthielt, ſo lag es doch keineswegs in meiner Abſicht, meiner Arbeit ein ſkeptiſches Gepräge zu verleihen. Ohne jemals auf eine Diskuſſion einzugehen, habe ich doch immer meine Eindrücke, ſei es in künſtleriſcher, ſei es in moraliſcher Hinſicht, durchblicken

laſſen. Ich habe nicht die Abſicht, ein Endurthe
in der einen, noch in der andern Ideenrichtu
geben, nur möchte ich hier noch einige Det
zufügen, welche zur Kenntniß der Perſönlichke
beitragen und die auch ſein künſtleriſches Por
vervollſtändigen werden. Einige Briefe des
werden mir zu dieſer Beendigung meiner A
hilflich ſein. Sie ſind ſparſam, dieſe Briefe
eifrig gewiſſe Künſtler ſtets mit dem Schr
und ſo glücklich ſie ſich fühlen, wenn ſie ſi
ſehen, ſo hartnäckig geht Verdi derartigen Ge
aus dem Wege. So lüſtern jene nach der
keit ſind, ſo bereitwillig ſie ſich der ſenſatio
Menge vorführen, ſo ſorgfältig vermeidet
den Vordergrund zu ſtellen und das Pu
ſeiner Perſon zu beſchäftigen. Wenn er bi
Aufführung eines ſeiner Werke leitet, ſo
meiſt nur dann, wenn dieſelben entweder no
oder wenn man ihn dringend darum gebete
weilen auch, um nicht zu ſehr einem alte
ſeiner Heimath zu trotzen; ein Gebrauch,
übrigens zu verlieren beginnt, während er
in einer Weiſe einbürgert, die bisweilen an
liche ſtreift. In allen dieſen Fällen weiger
das Entſchiedenſte, mit ſeiner Perſon irgen
zutreten. Er findet darin ganz mit Recht
theile als Vortheile, und umſomehr, da

Würde vollkommen bewußt ist. Diese Gefühle kommen recht deutlich in folgendem Briefe zum Ausdruck, den der Meister vor etwa zehn Jahren an den ausgezeichneten Componisten Carlo Pedrotti, den Urheber der hübschen Oper Tutti in maschera richtete, der damals Capellmeister am Theater Victor Emanuel in Turin war.

Genua, den 1. Januar 1875.

Mein lieber Maestro Pedrotti!

Aus einem Briefe, den ich in der Zeitung lese, erfahre ich, daß man mich veranlassen möchte, nach Turin zu kommen, um einer Vorstellung der Aïda beizuwohnen. In der Annahme, daß etwas Wahres an der Sache sei und hoffend, daß es in Ihrer Macht liegt, die Absendung des Briefes zu verhindern, bitte ich Sie, dies thun zu wollen, um mir die Unannehmlichkeit zu ersparen, eine so artige Einladung mit einer Ablehnung beantworten zu müssen.

Sie werden begreifen, lieber Maestro, daß ich mich dem Publicum vorstellen könnte und vielleicht sogar müßte, wenn ich eine Oper geschrieben oder der Erfolg einer solchen wesentlich von meiner Anwesenheit abhinge, aber das ist hier keineswegs der Fall. Was sollte ich in Turin? ... Ich würde doch lediglich zu dem Zwecke dorthin kommen, um mich zu zeigen und mich beklatschen zu lassen! Nein, das war niemals meine Art, nicht einmal am Anfange meiner Laufbahn! ... Wie könnte und dürfte ich es heute thun! ... Suchen Sie daher, bitte, die Herren zu veranlassen, ihr Vorhaben aufzugeben, indem Sie ihnen gleichzeitig sagen, daß ich ihnen für die Achtung, welche sie mir persönlich kundzuthun beabsichtigten, äußerst dankbar bin.

Haben Sie die Güte, mir bezüglich dieser Angelegenheit mit einigen Zeilen zu antworten und seien Sie überzeugt, daß ich stets bleiben werde,

Ihr ergebener

G. Verdi.

In demſelben Sinne und faſt mit denſelben Worten ſchrieb Verdi auch noch im vorigen Jahre an den Vorſitzenden der Commiſſion des neuen Theaters in Padua. Man hatte dem Theater ſeinen Namen gegeben, und gleichwohl weigerte er ſich, trotz der an ihn gerichteten Einladung, der Einweihung deſſelben beizuwohnen:

Buſſeto, Sant-Agata, den 6. Juni 1884.

Sehr geehrter Herr Präſident!

Ich hatte bereits einmal die Ehre es Ihnen zu ſagen; ich habe es auch dem verehrten Architekten Herrn Sfondrini mündlich wiederholt, und ich beklage aufrichtig, es Ihnen noch einmal und zum letzten Male heute wiederholen zu müſſen, daß ich nicht in der Lage bin, der Eröffnung des neuen Theaters in Padua beiwohnen zu können. Es iſt alles dagegen, mein Alter, meine Geſundheit und in erſter Linie mein Geſchmack. Und ſagen Sie ſelbſt, Herr Präſident, was ſollte ich bei Ihnen? Mich zeigen, mir applaudiren laſſen? Das geht nicht. Eigentlich wäre ich es Ihnen ja ſchuldig zu kommen und Ihnen zu danken für die Ehre, die Sie mir erweiſen; aber ich hoffe, daß Sie dieſen Dank, den ich Ihnen aus tiefſtem, aufrichtigſtem Herzen ſende, auch in dieſer ſchriftlichen Form freundlich aufnehmen werden.

Verzeihen Sie alſo, Herr Präſident, und glauben Sie mir, daß ich nie aufhören werde, zu ſein

Ihr ſehr ergebener

G. Verdi.

Aus den bereits früher angegebenen Gründen ſind gedruckte Briefe Verdi's außerordentlich ſelten. Gleichwohl bin ich in der Lage, einen derſelben hier anführen zu können, der inſofern von außerordentlichem Intereſſe iſt, als er eine förmliche Darlegung der künſtleriſchen

Principien, ja noch mehr, eine Art Generalcodex für die Leitung der Studien junger Muſiker enthält.

Der Patriarch der italieniſchen Componiſten, der alte berühmte Mercadante, war am 17. December 1870 geſtorben. Bei ſeinem Tode wurde die Leitung des Conſervatoriums in Neapel, auf dem ſeit zwei Jahrhunderten ſo viele berühmte Künſtler ausgebildet waren, vacant. Als Erſatz für ihn hatte man ſofort Verdi in's Auge gefaßt. Man wünſchte ſehr, daß er das Amt des alten Meiſters übernehmen möge, und der ehrwürdige Archivar des Conſervatoriums, Francesco Florimo, war von ſeinen Collegen beauftragt worden, in dieſem Sinne bei dem Urheber der Traviata und Rigoletto's anzufragen. Verdi antwortete durch folgenden Brief, der in dem in Neapel erſcheinenden „Pungolo" abgedruckt und ſpäter von verſchiedenen andern Zeitungen, u. a. auch von der Gazzetta musicale in Mailand reproducirt wurde:

Genua, den 7. Januar 1871.

Mein ſehr lieber Florimo!

Wenn irgend etwas meiner Eigenliebe hätte ſchmeicheln können, ſo iſt es gewiß die von den Profeſſoren des Conſervatoriums in Neapel, ſowie von den Künſtlern dieſer Stadt durch Ihre Vermittelung an mich gerichtete Aufforderung, die Leitung jenes Inſtituts zu übernehmen. Es thut mir ſehr leid, daß ich auf dieſen Ausdruck des Vertrauens nicht ſo antworten kann wie ich möchte; aber bei meinen Beſchäftigungen, meinen Gewohnheiten und meiner Liebe zur Unabhängigkeit wäre es mir unmöglich, mich einem ſo ernſten Berufe zu unterwerfen.

„Und die Kunst?“ werden Sie mir zurufen. Ganz recht; aber ich habe gethan, was ich konnte, und wenn ich von Zeit zu Zeit noch etwas zu thun vermag, so muß ich vollständig frei und unabhängig sein. Sie können Sich denken, wie stolz ich in jedem anderen Falle sein würde, eine Stelle anzunehmen, welche dereinst die Begründer einer Schule, A. Scarlatti und später Durante und Leo inne hatten. Ich hätte es mir zum Ruhme angerechnet (wenn ich es in diesem Augenblicke nicht bedauern müßte), die Schüler mit den ernsten, strengen Etüden jener grundlegenden ersten Meister vertraut zu machen.

Ich hätte, so zu sagen, mit einem Fuße in der Vergangenheit stehen und den andern in die Gegenwart und Zukunft stellen mögen; denn ich fürchte die Zukunftsmusik durchaus nicht. Ich würde zu den jungen Schülern gesagt haben: „Uebt euch beständig, hartnäckig, bis zur Uebersättigung in der Fuge, bis eure Hand geschmeidig und stark geworden ist, um die Noten eurem Willen zu beugen. Laßt es euch auch angelegen sein, dreist zu componiren, die einzelnen Partien wohl zu ordnen und modulirt ohne Ziererei; studirt Palestrina und einige seiner Zeitgenossen; alsdann geht zu Marcello über und verwendet eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf das Recitativ; wohnt auch einigen Aufführungen moderner Opern bei, ohne euch jedoch weder von den zahlreichen harmonischen und instrumentalen Schönheiten, noch durch den Accord der verminderten Septime blenden zu lassen. Die letztere ist die Klippe und Ausflucht für diejenigen, welche nicht vier Takte schreiben können, ohne ein halbes Dutzend derselben anzuwenden.“

Nach Absolvirung dieser Studien, verbunden mit einer gründlichen literarischen Ausbildung, würde ich schließlich zu den jungen Leuten sagen: „Und nun legt eine Hand auf's Herz, schreibt, und (eine künstlerische Organisation vorausgesetzt) ihr seid Componisten. Auf keinen Fall werdet ihr den Schwarm der Nachahmer und Kranken unserer Zeit vermehren, die suchen und suchen ohne je zu finden. Im Gesang hätte ich ebenfalls das Studium der Alten, in Verbindung mit dem modernen Vortrag gewünscht.

Um diese wenigen, dem Scheine nach so einfachen Grundsätze praktisch durchzuführen, müßte man den Unterricht mit

ſolcher ausdauernden Strenge überwachen, daß die zwölf Monate des Jahres gewiſſermaßen zu kurz werden würden. Nun habe ich hier ein Haus, Intereſſen, welche wahrgenommen werden müſſen, Vermögen, kurz — ſagen Sie ſelbſt, wie ich es möglich machen ſollte, Ihren Vorſchlag anzunehmen.

Haben Sie alſo die Güte, mein lieber Florimo, bei Ihren Collegen und den vielen Muſikern Ihres ſchönen Neapel mein Anwalt zu ſein und ihnen mein höchſtes Bedauern darüber auszuſprechen, daß ich eine ſo ehrenvolle Aufforderung nicht annehmen kann. Ich wünſchte, daß Sie einen Mann fänden, der vor allen Dingen gelehrt iſt und ſtreng auf die Etüden hält. Contrapunktiſtiſche Freiheiten und Irrthümer können geſtattet werden — und ſind bisweilen ſogar ſchön — im Theater, niemals aber — im Conſervatorium.

Kehren Sie zu den Alten zurück, und Sie haben einen Fortſchritt gemacht.

Leben Sie wohl, leben Sie wohl! Ich bleibe für immer

Ihr herzlich ergebener

G. Verdi.

Der folgende Brief zeigt ebenfalls, welches Intereſſe Verdi allen muſikaliſchen Fragen entgegenbringt. Er war an den Vorſitzenden einer kürzlich in Italien von dem zuſtändigen Miniſter eingeſetzten Commiſſion gerichtet, welche ſich mit der Reform der Stimmgabel und der Einführung eines Kammertones beſchäftigte.

Genua, den 10. Februar 1884.

Geehrter Herr!

Seit man in Frankreich den Kammerton eingeführt hat, habe ich gerathen, dieſem Beiſpiel auch bei uns zu folgen und an die Orcheſter verſchiedener Städte Italien's, u. a. an das der Scala, das formelle Erſuchen gerichtet, den Diapaſon herabzuſetzen und mit dem franzöſiſchen Kammerton in Uebereinſtimmung zu bringen. Wenn die von unſerer Regierung ein-

gesetzte Musikcommission infolge mathematischer Rücksichten sich veranlaßt sieht, die achthundertsiebzig Schwingungen des französischen Kammertones auf achthundertvierundsechszig zu vermindern, so ist der Unterschied so gering und für das Ohr so wenig wahrnehmbar, daß ich mich diesem Beschlusse rückhaltslos anschließe.

Es wäre ein schwerer, ein sehr schwerer Irrthum, wenn man, wie es in Rom vorgeschlagen wurde, einen Kammerton von neunhundert Schwingungen einführen wollte!!! Ebenso theile ich auch die von der Commission ausgesprochene Ueberzeugung daß die tiefere Stimmung des Kammertones dem Wohlklang und dem Glanze der Aufführung nichts nehmen würde, sondern daß sie ihr vielmehr etwas Edleres, Volleres und Majestätischeres verleihen würde, was bei der Schärfe eines zu hohen Kammertones fortfallen müßte.

Ich für meine Person wünschte, daß ein einziger Kammerton für die ganze musikalische Welt eingeführt würde. Die Sprache der Musik ist universell; warum sollte also die Note, die in Paris oder in Mailand la (a) genannt wird, in Rom si bémol (b) heißen?

Ich habe die Ehre zu sein

Ihr ganz ergebener

G. Verdi.

Wie ich bereits gesagt habe, verabscheut Verdi die Effecthascherei und die Sucht nach äußeren Schaustellungen, nach denen gewisse Künstler heute so lüstern sind. Vielleicht treibt er dies Gefühl sogar ein wenig zu weit; in jedem Falle gestatte ich mir, hier einen der besten Beweise dafür zu geben, wie wenig Geschmack er daran findet, das Publicum mit seiner Person zu beschäftigen. Vor einigen Jahren war in Italien die Rede davon, eine Sammlung von Briefen Rossini's

herauszugeben, (der Plan gelangte leider nicht zur Ausführung), und man kam auf den Einfall, Verdi um einen Brief zu bitten, der als Vorrede dienen sollte. Der Urheber Rigoletto's lehnte die Bitte auf das Entschiedenste ab, und der große Patriot und Schriftsteller Guerrazzi, der Verfasser von Assedio di Firenze, Isabella Orsini und Beatrice Cenci richtete mit Bezug hierauf die folgenden Zeilen an den Buchhändler Guidicini, der den Verlag der geplanten Sammlung übernehmen sollte:

Mein sehr lieber Herr Guidicini!

Als Sie mir die Absicht ankündigten, eine Sammlung von Briefen Rossini's herauszugeben, empfand ich eine lebhafte Freude, wie ich ja über alles entzückt bin, was Italien zum Ruhme gereichen kann. Ich höre jetzt, daß es nicht möglich war, von dem berühmten Verdi einen Brief zu erhalten, um die Sammlung Rossini's zu schmücken. Das wundert mich, ja noch mehr, es betrübt mich, weil die großen Männer zu einander stehen sollen, da ein doppeltes Band der Brüderlichkeit, das der Humanität und der Intelligenz, sie mit einander verknüpft. Der Neid ist die Art der Gemeinen und Unfähigen, und Verdi ist vornehm und großmüthig. Vielleicht (ich weiß es nicht) hat Rossini ihn ungerecht oder zu rücksichtslos kritisirt; aber das wäre ein Grund mehr für Verdi, sich Rossini gegenüber als hochherziger Charakter zu zeigen. Ich habe nicht die Ehre, Verdi zu kennen; aber wenn ich könnte, so würde ich ihn bitten, ein Wort über den Schwan von Pesaro zu schreiben. Ich gestehe, daß ich in die musikalische Wissenschaft nicht eingeweiht bin; dennoch aber möchte ich die Gründe aufsuchen, infolge deren Rossini, der in der complicirten, glänzenden Instrumentalmusik ebenso gewandt war, wie irgend ein Anderer, sich stets als Freund der Melodie, der schwachen Begleitung und der weichen Töne zeigt, und ich möchte prüfen, bis zu welchem

Grade dieſe Prinzipien in ſeinen letzten Compoſitionen zum Ausdruck kommen ...

Ihr ergebener

F. D. Guerrazzi.

Guerrazzi befand ſich ſicherlich im Irrthum, als er annahm, daß die Ablehnung Verdi's in dem Groll über gewiſſe mehr oder weniger pikante Witze, welche Roſſini ſich mit Bezug auf ihn erlaubt hatte, begründet ſein möchte. Ebenſo wenig war der Schatten daran Schuld, den der Ruhm des unſterblichen Componiſten des Barbier und Wilhelm Tell auf ſeine eigene Carrière werfen mochte. Verdi hatte ſchon vorher das Gegentheil bewieſen durch das von ihm ausgehende Project, nach dem Tode Roſſini's ein Requiem zu Ehren des Meiſters zu componiren, deſſen einzelne Theile von den angeſehenſten Componiſten Italiens, ihn mit einbegriffen, geliefert werden ſollten. Man darf alſo den Grund der Ablehnung in nichts Anderem ſuchen, als in ſeinem Widerwillen, irgend etwas außer auf muſikaliſchem Gebiet, für die Oeffentlichkeit zu ſchreiben, ſowie in ſeinem vielleicht übertriebenen Abſcheu vor allem, was irgendwie geeignet wäre, ihn der öffentlichen Aufmerkſamkeit auszuſetzen.*)

*) Bei dieſer Gelegenheit kann ich nicht unterlaſſen, an einen originellen Ausſpruch zu erinnern, den man Roſſini zuſchreibt und durch welchen dieſer das bis zum Ungeſtüm energiſche muſikaliſche Temperament des Componiſten des Troubadour und Rigoletto charakteriſirt: Wenn die Rede auf dieſen

Unter den Briefen Verdi's finde ich noch einen, der in künstlerischer Hinsicht interessant ist. Derselbe war bezüglich der bevorstehenden Wiedereröffnung eines Theaters in Rom an einen dramatischen Dichter Giuseppe Cencetti gerichtet und wurde von mehreren italienischen Zeitungen im Monat Juli 1873 veröffentlicht:

Mein lieber Cencetti!

Es ist mir bekannt, daß man in Rom damit umgeht, das Theater zu reorganisiren, und ich wünschte, daß die Reformatoren ernstlich von dem Gedanken durchdrungen wären, daß das moderne Melodrama (d. h. die Oper) Anforderungen stellt, die sich von den früheren bedeutend unterscheiden, und daß für die Erzielung eines Erfolges ein gutes Ensemble unumgänglich erforderlich ist. Infolge dessen darf die Leitung nur zwei, aber fähigen und energischen Männern anvertraut werden: dem einen das ganze musikalische Gebiet: Sänger, Orchester, Chöre 2c. dem andern der scenische Theil: Costüme, Requisiten, Decorationen, Inscenirung 2c. 2c. Sie allein müssen über alles entscheiden und die volle Verantwortung übernehmen. Nur so darf man auf gute Darstellungen und Erfolge rechnen.

Ich wünschte, daß Ihnen, den ich seit so vielen Jahren kenne, die scenische Leitung übertragen würde, da ich überzeugt bin, daß alle Ihre Bemühungen dahin zielen würden, die Opern nach unsern Intentionen aufzuführen.

Leben Sie wohl und seien Sie versichert, daß ich stets bleiben werde

Ihr

G. Verdi.*)

---

kam, so pflegte er mit sarkastischem Spotte zu sagen: — „Ah! oui, Verdi, oune mousicienne qui a oune casque!“ (Ah! Verdi, eine Musikerin mit Helm!“)

*) Ich lasse hier noch einen letzten, etwas humoristisch gefärbten Brief folgen, den der Meister an einen meiner italie-

Dieſes Buch hat, wie ſchon geſagt, keinen Schluß; es konnte ihn nicht haben, da der berühmte Künſtler,

---

niſchen Collegen Herrn Filippo Filippi, den Muſikfeuilletoniſten der Perſeveranza in Mailand richtete:

„Buſſeto, Sant-Agata, den 26. September 1865.

Mein lieber Herr Filippi!

Da ich fünf oder ſechs Tage abweſend war, ſo habe ich von dem hier zu wählenden Deputirten nicht mehr ſprechen hören, aber ich weiß, daß Scolari aufgeſtellt worden iſt, und er hat große Ausſichten durchzukommen.

Sollten Sie mich mit einem Beſuch beehren, ſo würden Sie in Ihrer Eigenſchaft als Biograph, ſelbſt wenn Sie wollten, wenig Gelegenheit finden, von den Wundern in Sant-Agata zu erzählen. Vier Wände, um gegen die Sonne und die Unbilden der Witterung zu ſchützen; einige Dutzend, zum größten Theil von meiner Hand gepflanzte Bäume, ein Pfuhl, den ich mit dem Titel See beehren würde, wenn ich Waſſer haben könnte, ihn zu füllen ꝛc. ꝛc.

Alles das ohne Plan, ohne architektoniſche Ordnung und nicht etwa, weil ich kein Freund der Architektur bin, ſondern weil ich die Dinge verabſcheue, welche unter ſich nicht harmoniren, und weil es Wahnſinn geweſen wäre, irgend etwas Künſtleriſches an einem ſo wenig poetiſchen Orte in's Leben zu rufen. Glauben Sie mir alſo und vergeſſen Sie für einen Augenblick, daß Sie Biograph ſind.

Ich weiß, daß Sie ein unermüdlicher, leidenſchaftlicher Muſiker ſind... Aber ach!... Piave und Marini werden Ihnen ſchon geſagt haben, daß in Sant-Agata niemals Muſik gemacht, noch von ihr geſprochen wird und daß Sie Gefahr laufen, nicht nur ein verſtimmtes, ſondern auch ein ſaitenloſes Piano zu finden.

Indem ich Ihnen gleichwohl für den liebenswürdigen Brief danke, den Sie ſo freundlich waren mir zu ſenden, verbleibe ich

Ihr ergebener

G. Verdi.

den es behandelt, sich trotz seiner zweiundsiebzig Jahre glücklicherweise noch des Lebens und der vollkommensten Gesundheit erfreut. Vielleicht hat Verdi trotz seines hohen Alters seine künstlerische Laufbahn noch nicht beendigt, vielleicht behält er uns noch eine letzte Ueberraschung, ein letztes Werk vor. Man hat kürzlich von einem Jago gesprochen, den er unter Zugrundelegung des Othello componirt haben — oder an dem er wenigstens arbeiten sollte. Welchen Werth diese Oper vom rein musikalischen Standpunkt aus auch haben mag, es müßte sicherlich interessant sein, — sie mit dem Othello vergleichen zu können, den Rossini im Jahre 1816 aufführen ließ. Aber es ist nicht Verdi's Art, seine Pläne und Geheimnisse aller Welt auszuposaunen und wenn wir daher jemals einen Jago zu hören bekommen sollen, so weiß vorläufig noch kein Mensch etwas davon, und derjenige müßte schon sehr pfiffig sein, der auch nur den Schatten einer Auskunft darüber zu geben vermöchte.

Ich schließe also ohne Schlußfolgerung und beschränke mich darauf, hier das ebenso mächtige und eigenartige, wie treffende geistige Portrait zu reproduciren, welches einer der glühendsten Bewunderer des Componisten, sein berühmter Landsmann Guerazzi, eine der literarischen Größen Italien's, von Verdi entworfen hat:

„..... Ich kenne weder die Gefühle noch die Neigungen, noch ſelbſt die Züge Giuſeppe Verdi's, und dennoch fühle ich mich zu ihm hingezogen,

Com' uom che per fama s' innamora,*)

und ſein Ruf, vorausgeſetzt, daß er der Wahrheit entſpricht, läßt ihn mir als einen Mann von hoher Intelligenz erſcheinen, ſtreng gegen Andere und ſtreng gegen ſich ſelbſt, eher Herr oder Gatte, als Liebhaber ſeiner Muſe; begeiſtert für die Unabhängigkeit des Lebens und eben ſo ſehr verabſcheuend zu lobhudeln wie Lobhudeleien zu empfangen, ſo daß man nicht zu ſagen vermöchte, was er mehr verachtet, die Rolle des Schmeichlers oder des Geſchmeichelten, und daß man behaupten darf, ſein Haß ſei für beide gleich groß. Die Auszeichnungen, mit denen gewöhnliche Charaktere ſich zu ſchmücken lieben (Dei pregi di cui si ornano anche i vili), ſucht er wie ein Hund die Stockſchläge und ſpottet mit gutem Recht der Mächtigen des Tages und des Zufalls, die ſich ernſthaft einbilden, mit ihren Diplomen Menſchen unſterblich zu machen, die bereits unſterblich ſind. Wenn Verdi Lorbeeren wünſcht, ſo kann er ſie zu Hauſe ſelbſt pflanzen und cultiviren, und wenn er ſich mit Glanz zu umgeben beliebt, ſo vermag er durch ſein Genie Strahlen zu ſchaffen, ähnlich wie Gott, da er ausrief: es werde Licht, und es ward Licht! Als ein Mann, der ſich ſeiner wahren Größe bewußt iſt, flieht Verdi die Höfe, da er recht gut weiß, daß man, um Zutritt zu ihnen zu erlangen, ſich bücken muß, wie einſt diejenigen ſich bücken mußten, denen die Thore der Stinche**) ſich öffneten."

Dieſes Portrait iſt treffend, und man kann ſagen, daß Guerrazzi ſeinen Landsmann, ohne ihn zu kennen, errathen und mit Meiſterhand geſchildert hat.

---

*) Wie ein Mann, der ſich nur auf Grund ihres Rufes in eine Frau verliebt. (Dante.)

**) Das ehemalige Schuldgefängniß in Florenz.

Anhang.

Es wird dem Leſer vielleicht nicht unerwünſcht ſein, wenn ich hier das Verzeichniß der Compoſitionen Verdi's folgen laſſe. Der nachſtehende Catalog iſt, wie ich glaube, ſo genau und vollſtändig als möglich; er umfaßt nicht nur die Bühnenwerke des Meiſters, ſondern auch alle übrigen, bei verſchiedenen Gelegenheiten geſchriebenen Compoſitionen.

Dramatiſche Muſik.

1. — Oberto, conte di San-Bonifacio (Text von Felice Romani), Mailand, Theater an der Scala, 17. November 1839.

2. — Un Giorno di regno (Text von Felice Romani), Mailand, Theater an der Scala, 5. September 1840. (Bisweilen unter dem Titel: Il Finto Stanislao aufgeführt.)

3. — Nabucco (Text von Solera), Mailand, Theater an der Scala, 9. März 1842.

4. — I Lombardi alla prima crociata (Text von Solera), Mailand, Theater an der Scala, 11. Februar 1843.

5. — Ernani (Text von Piave), Venedig, Fenice-Theater, 9. März 1844.

6. — I Due Foscari (Text von Piave), Rom, Theater Argentina, 3. November 1844.

7. — Giovanna d' Arco (Text von Solera), Mailand, Theater an der Scala, 15. Februar 1845.

8. — Alzira (Text von Salvatore Cammarano), Neapel, Theater San Carlo, 12. Auguſt 1845.

9. — Attila (Text von Solera), Venedig, Fenice-Theater, 17. März 1846.

10. — Macbeth (Text von Piave), Florenz, Pergola-Theater, 14. März 1847.

11. — I Masnadieri (Text von Andrea Maffei), London, Theater Ihrer Majeſtät, 22. Juli 1847.

12. — Jérusalem (franzöſiſcher Text von Alphonſe Royer und Guſtave Waez), Paris, Große Oper, 26. November 1847. (Durchgeſehene, verbeſſerte und beträchtlich erweiterte Auflage von i Lombardi.)

13. — Il Corsaro (Text von Piave), Trieſt, Großes Theater, 25. October 1848.

14. — La Battaglia di Legnano (Text von Cammarano), Rom, Theater Argentina, 27. Januar 1849.

15. — Luisa Miller (Text von Cammarano), Neapel, Theater San Carlo, 8. December 1849.

16. — Stiffelio (Text von Piave), Triest, Großes Theater, 16. November 1850.

17. — Rigoletto (Text von Piave), Venedig, Fenice-Theater, 11. März 1851.

18. — Il Trovatore (Text von Cammarano), Rom, Apollo-Theater, 19. Januar 1853.

19. — La Traviata (Text von Piave), Venedig, Fenice-Theater, 6. März 1853.

20. — Les Vêpres siciliennes (Text von Scribe und Duveyrier), Paris, Große Oper, 13. Juni 1855. (In's Italienische übersetzt wurde die Oper zunächst unter dem Titel: Giovanna di Guzman und später als I Vespri siciliani in Italien aufgeführt.

21. — Simon Boccanegra (Text von Piave), Venedig, Fenice-Theater, 12. März 1857. (Unter neuer Form nach dem von Arrigo Boito vollständig umgearbeiteten Text an der Scala in Mailand im Jahre 1881 von neuem aufgeführt.)

22. — Aroldo (Text von Piave), Rimini, Neues Theater, 16. August 1857.

23. — Un Ballo in maschera (Text von Somma [anonym]), Rom, Apollo-Theater, 17. Februar 1859.

24. — La Forza del Destino (Text von Piave), Kaiserliches Theater in Petersburg, 10. November 1862.

25. — Don Carlos (Text von Méry und Camille du Locle), Paris, Große Oper, 11. März 1867.

26. — Aïda (Text von Ghislanzoni und Camille du Locle), Kairo, Italieniſches Theater, 24. December 1871.

27. — Inno delle Nazioni, Völkerhymne, geſchrieben für die Weltausſtellung in London und aufgeführt am Theater Ihrer Majeſtät, am 24. Mai 1862.

Religiöſe Muſik.

Seelenmeſſe, zum Gedächtniß des Todestages Aleſſandro Manzonis, zum erſten Male aufgeführt in der Kirche San-Marco in Mailand, am 22. Mai 1874.

Pater Noster, Dante, für Chor und fünf Stimmen (zwei Soprane, Contra-Alt, Tenor und Baß); Ave Maria, Dante, für Sopran mit Quartettbegleitung; zum erſten Male aufgeführt am 18. April 1880, in einem Concert des Orcheſter-Vereins des Theaters an der Scala in Mailand.

Vocalmuſik.

Sechs Romanzen:

1. — Non t'accostare all' urna;
2. — More, Elisa, lo stanco poeta;
3. — In solitaria Stanza;
4. — Nell'orror di notte oscura;
5. — Perduta ho la pace;
6. — Deh! pietoso.

Album mit sechs Romanzen:

1. — Il Tramonto, Gedicht von Maffei;
2. — La Zingara, Gedicht von Maggioni;
3. — Ad una stella, Gedicht von Maffei;
4. — Lo Spazzacamino, Gedicht von Maggioni;
5. — Il Mistero, Gedicht von Romani;
6. — Brindisi, Gedicht von Maffei.

L' Esule, Lied für eine Baßstimme, Gedicht von Solera.

La Seduzione, desgleichen, Gedicht von Balestra.

Il Poveretto, Romanze.

Tu dici che non m'ami, Ritornell.

Guarda che bianca luna, Notturno für drei Stimmen (Sopran, Tenor und Baß), mit obligater Flötenbegleitung.

Instrumentalmusik.

Quartett für zwei Geigen, Bratsche und Cello, geschrieben in Neapel und aufgeführt im Hause des Componisten am 1. April 1873.

Diverse Compositionen.

Von den Compositionen, um die es sich hier handelt, ist keine im Druck erschienen, und ich glaube daher bezüglich derselben nichts Besseres thun zu können, als die folgende von der Gazzetta musicale in Mailand

vor einigen Jahren veröffentlichte Notiz hier zu überſetzen:

„Von ſeinem dreizehnten bis zum achtzehnten Jahre, als Verdi nach Mailand kam, um den Contrapunkt zu ſtudiren, ſchrieb er eine Menge Compoſitionen aller Art: etwa hundert Märſche, vielleicht eben ſo viele kurze ſymphoniſche Stücke für Kirche, Theater oder Concert; fünf bis ſechs Concertſtücke, viele Ständchen, Cantaten, Lieder, eine außerordentlich große Anzahl Duetts, Trios und verſchiedene rein kirchliche Werke, u. a. ein Stabat mater.

„In den drei Jahren, welche er in Mailand zubrachte, ſchrieb er mit Ausnahme ſeiner contrapunktiſtiſchen Etüden nur wenig: zwei Ouvertüren, die in Mailand in einem Privatconcert geſpielt wurden; eine Cantate, die er in dem Hauſe des Grafen Renato Borromeo zu Gehör brachte, und einige andere Stücke meiſt komiſchen Genre's, welche ſein Lehrer ihm zur Uebung aufgab und von denen kein einziges inſtrumentirt wurde. Nach ſeiner Heimath zurückgekehrt, ſchrieb er Märſche, Symphonien, Vocalcompoſitionen ꝛc. ꝛc.; eine Meſſe, drei oder vier Tantum ergo und verſchiedene andre religiöſe Stücke. Unter den Vocalcompoſitionen befinden ſich die Chöre der Manzoni'ſchen Tragödien für drei Stimmen, und il Cinque Maggio (von demſelben Dichter), für eine Stimme. Alle dieſe Sachen ſind verloren gegangen, mit Ausnahme einiger Symphonien, die

heute noch in Busseto gespielt werden, und der zu den Gedichten Manzoni's geschriebenen Compositionen, die Verdi selbst aufbewahrt hat."

Dieser Catalog ist äußerst vollständig, und ich glaube nicht, daß ihm noch irgend etwas hinzugefügt werden könnte.

Zur Verdi-Literatur.

Es sind eine gewisse Anzahl Werke über Verdi veröffentlicht, deren Titel ich, soweit sie mir bekannt geworden sind, hier folgen lasse:

B. Bermani: Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi. — Mailand, Ricordi, 1846.

Abramo Basevi: Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. — Florenz, Tofani, 1859.

G. Perosio: Cenni biografici su Giuseppe Verdi, seguite da breve analisi dell' Aïda e della Messa da Requiem. — Mailand, 1875.

Antonio Peña y Goñi: Aida, ensayo critico musical. — Madrid, Iglesias & Garcia, 1875.

Vincenzo Sassaroli: Considerazioni sullo stato attuale dell' arte musicale in Italia e sull' importanza artistica dell' opera Aida e della Messa di Verdi. — Genua, 1876.

Marchese G. Monaldi: Verdi e le sue opere. — Florenz, 1877.

Arturo Pougin: Giuseppe Verdi, vita aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto. — Mailand, Ricordi, 1881; illuſtrirt.*)

*) Außerdem ſind noch zwei auf Verdi bezügliche Publicationen zu erwähnen. Die eine iſt eine Art Reglement für die Meſſe zum Gedächtniß Roſſini's: Messa da Requiem proposta da G. Verdi in onore di Rossini. Norme generali (Mailand, 1868). Die zweite iſt ein officielles Document: Verdi war zum Vorſitzenden einer Commiſſion ernannt, die mit einer Unterſuchung der bei den italieniſchen Conſervatorien nothwendigen Reformen beauftragt war. Der von Verdi als Präſidenten und den Commiſſarien Caſamorata, Director des Istituto musicale in Florenz, Mazzucato, Director des Conſervatoriums in Mailand und Paolo Serrao unterzeichnete Bericht wurde unter dem Titel: Sulla riforma degli Istituti musicali, relazione al ministro della pubblica istruzione (Florenz 1871) veröffentlicht.

Nachtrag.

Wie die Leser bereits aus den Zeitungen ersehen haben, ist „Otello“ inzwischen am 5. Februar 1887 an der Scala in Mailand zur Aufführung gekommen. Den Berichten sämmtlicher großen Blätter zufolge war der äußere Erfolg jedenfalls ein im höchsten Grade enthusiastischer und übertraf alles, was der gefeierte Componist bisher erlebte. Ob der Erfolg auch ebenso nachhaltig sein wird, läßt sich heute unmöglich schon bestimmen. Wie es heißt, soll Otello bereits im Monat März 1887 an der Großen Oper in Paris aufgeführt werden und der Ausfall dieser Vorstellung wird in Bezug auf den Bestand des Werkes bei der endgültigen Beurtheilung jedenfalls mit in Betracht zu ziehen sein.

Was die Entstehung der Oper betrifft, so sind darüber, wie der Herr Verfasser bereits andeutete, vorher

nur Gerüchte in die Oeffentlichkeit gedrungen. Das Libretto iſt von Arrigo Boito, dem Dichter und Componiſten des Mefiſtofele verfaßt und hält ſich genau an das Shakeſpeare'ſche Vorbild, nur daß die Handlung erſt mit der Landung Othello's auf Cypern beginnt. (Shakeſpeare, II. Act). Man rühmt dem Text allgemein hohe lyriſche Schönheit nach und auch in Bezug auf dramatiſche Wirkſamkeit ſoll derſelbe unübertrefflich ſein.

Die Aufregung, welche die Vorbereitung der Première in Mailand hervorrief, war geradezu unerhört. Aus allen Hauptſtädten Europa's und ſogar aus Amerika waren Correſpondenten und Kunſtberichterſtatter anweſend, um die Leſer der von ihnen vertretenen Blätter möglichſt ſchnell von dem Erfolg der Oper in Kenntniß zu ſetzen. Intereſſant iſt in dieſer Beziehung namentlich ein Feuilleton des „Neuen Wiener Tagblattes" d. d. Mailand, 1. Februar 1887, das wir uns nicht verſagen können, hier auszugsweiſe wiederzugeben:

„Wer Zeuge iſt von dem Gedränge der Berichterſtatter, von der fieberhaften Ungeduld des Publicums, die in dieſen Tagen in Mailand herrſcht, muß ſich unwillkürlich fragen: Und iſt das unſere vielverſchriene Zeit, die eines jeden Kunſtenthuſiasmus bar iſt?! Es braucht nicht mehr viel und die Vertreter der in- und ausländiſchen Preſſe werden untereinander handgemein.

England trägt, wie in allen Fragen, wo Geld und rücksichtsloses Vorgehen den Ausschlag geben, auch hier den Sieg davon. Der ‚Times'-Correspondent hat Boito und Verdi interviewt und wurde von diesen mit der ausgezeichnetsten Liebenswürdigkeit empfangen. Allein, erfahren hat er nicht mehr, als seine weniger unternehmenden Collegen. Das hinderte ihn jedoch nicht, ein imponirendes Telegramm von achthundert Worten an sein Blatt nach London zu senden. Diese Depesche enthielt alles Wesentliche und Unwesentliche, was sich Mailand in diesen Tagen über Verdi und sein letztes Werk erzählt, nicht aber, was es weiß. Die Namen der hier eingetroffenen Kunstkritiker, Impresarii und Notabilitäten füllen die Hälfte des Inhalts. Die Länderkarte Europas und Amerikas ist darin groß aufgerollt. Der New-Yorker ‚Herald'-Correspondent wollte vor Neid schier bersten und vertraute dem Kabel daraufhin tausend Worte an. Ihr bescheidener Berichterstatter wähnt, daß bei allem Interesse, welches Wien an diesem musikalisch-dramatischen Ereignisse nimmt, die briefliche und weniger anspruchsvolle Form vorzuziehen sei und manches harmlose Detail darin besser seinen Platz finden könne . . ."

Auch sonst ist der genannte Artikel noch in mehr als einer Hinsicht interessant. Im besonderen entnehmen wir demselben noch den folgenden Brief, welchen die Hauptdarstellerin, Signora Pantaleoni, an

eine ihr nahestehende Person zu dem richtete; dieselbe schreibt:

„Ich bin schrecklich beschäftigt mit den Proben, welche täglich bis vier Uhr Nachmittags und darüber dauern. Heute bat mich Verdi noch zu bleiben, nachdem alle meine Collegen schon die Bühne verlassen hatten. Ich mußte noch einmal in Gegenwart des großen Alten, des Boito und Faccio, das göttliche Lied: ‚Singt, Weide, grüne Weide . . .‘ singen. Ich spielte die ganze Scene durch, mit dem ganzen Gefühle, welches dieser Augenblick in mir wachrief, und Boito sagte nach dieser Scene von mir zu Faccio: ‚Diese Romildetta Tarnowska der Künftlerin ist das Ideal einer Desdemona!‘ Und Verdi, der große, der unsterbliche Verdi, der mich mehr auszeichnet, als ich es verdiene, dessen Bevorzugung mich glücklich macht, lächelte mich mit jenem engelhaften Ausdrucke an, welcher sein gütiges Gesicht verklärt, wenn ihm etwas wahre Freude bereitet. Wir gehen dem größten Ereignisse unserer musikalischen Epoche entgegen. Sage Ceo, daß ich glücklich sein werde, wenn er mich in dieser Oper hört, welche göttliche, überirdische Schönheiten enthält, sowohl was die Inspiration, als auch die Frische und Großartigkeit der Musik betrifft. Meiner Ansicht nach (und ich möchte diese für als Thatsache hinstellen) ist der ‚Otello‘ das Herrlichste nach jeder Richtung hin, was Verdi geschaffen. Wir Künstler sind alle verliebt in

unſere eigenen Rollen, und dennoch iſt Jeder dem Anderen um ſeinen Part neidig. Was wird das erſt mit dem Publicum ſein?!“ So weit die von Verdi und Boito berufene Desdemona, Signora Romildetta Pantaleoni, von welcher die italieniſche Kritik ſagt: Dieſe Künſtlerin iſt nicht allein reich an muſikaliſcher Begabung und Stimme, ſie beſitzt auch „Nerven“ und gebietet über alle jene Geheimniſſe, aus welchen der Zauber der ſceniſchen Anziehungskraft gewoben iſt.“

Der Andrang zu der Première war, den übereinſtimmenden Berichten aller Blätter zufolge, ein ganz außerordentlicher; die Preiſe der Plätze gingen grabezu in's fabelhafte: Ein Fauteuil kam auf 300 Francs, ein Platz im zweiten Parquet koſtete 200 Francs und die Logen in den erſten Reihen wurden ſogar mit 2000 Francs bezahlt, während die des fünften Ranges noch 7 bis 8 Francs koſteten. Es braucht hierbei wohl nicht erſt erwähnt zu werden, daß die Billets bereits wochenlang vorher vergriffen waren.

Was nun den Eindruck der erſten Aufführung ſelbſt betrifft, ſo muß zunächſt hervorgehoben werden, daß eine große Anzahl von Referenten den Einfluß Wagner's als unverkennbar hervorhebt, ohne jedoch damit das hohe eigene Verdienſt und die Originalität des greiſen Componiſten ſchmälern zu wollen. Uebrigens ſchlug gleich der Beginn des erſten Actes ſiegreich durch. Den Höhepunkt bildeten hier der Freudenchor der

Soldaten und Cyprioten nach Othello's Landung und die Duellſcene. Der Chor mußte wiederholt werden und „Verdi! Verdi!“ brauſte es wieder und wieder durch das Haus. Aber der Alte leiſtete erſt nach der Duellſcene, die mit ihren gewaltigen Schlußphraſen von zündendſter Wirkung war, den endloſen Hervorrufen Folge. Es folgte ein Beifallsdonner, wie er nirgends als in Italien zu hören iſt — wieder und wieder dankt und verbeugt ſich der glückliche Greis, er legt die Hände an den Mund, an das Herz. Jetzt überreicht man ihm auf der Bühne einen ſilbernen Lorbeerkranz — und nun kennt der Applaus erſt recht kein Ende. Im zweiten Act erzielte das Quartett Othello-Desdemona-Jago-Emilia einen ziemlichen Erfolg. Außerordentlich war der Beifall, der der Scene zwiſchen Othello und Jago folgte. Sowohl die prachtvolle Inſtrumentirung als der meiſterhafte Vortrag Maurel's rechtfertigten den Applaus. Nach dem Schluß des Actes wurde mit Maurel auch Tamagno gerufen. Nun kam es wieder zu einer noch ſtürmiſcheren Ovation für Verdi; er wurde unzählige Male hervorgerufen. Nach Berichten franzöſiſcher Blätter machte auch der dritte Act einen tiefen Eindruck auf das Publicum; das Terzett zwiſchen Jago, Othello und Caſſio wurde lebhaft applaudirt. Das Spiel Othello's hinter einer Säule war packend. Das große Finale dieſes Actes iſt etwas ſchwerer verſtändlich. Verdi mußte wiederum

*

unter großen Beifallsbezeugungen zweimal vor der Rampe erſcheinen. Der vierte Act rief wahrhaften Enthuſiasmus hervor; namentlich ergriff die Sängerin Pantaleoni durch die Romanze von der Weide und das Nachtgebet. Bei den letzten Scenen war die Erregung eine allgemeine. Man applaudirte, man ſchrie, man weinte und die Ovationen wollten kein Ende nehmen. Der außerordentliche Eindruck dieſes neuen Muſikdramas und der packende Charakter der Compoſition wird auch von den großen Londoner Journalen beſtätigt.

Es darf jedoch nicht verſchwiegen werden, daß von anderer Seite an der Aufführung auch manches getadelt wird; namentlich ſollen die Pantaleoni (Desdemona) und Tamagno (Othello) nicht immer auf der vollen Höhe der Kunſt geſtanden haben; das Spiel Maurel's (Jago) wird dagegen von allen Seiten als nach jeder Richtung hin vollendet anerkannt. Daſſelbe gilt von dem Orcheſter, welches unter Faccio's Leitung geradezu Großartiges leiſtete.*)

Menſchlichem Ermeſſen zufolge iſt Otello das letzte Werk des großen Meiſters. Aus dieſem Grunde iſt das Aufſehen, welches daſſelbe hervorrief, doppelt gerechtfertigt und es darf nach dem bisher Geſagten wohl mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß auch der ſpätere Erfolg des Werkes dieſem Aufſehen ent-

*) Die kleinen Rollen wurden von Paroli (Caſſio), Fornari (Rodrigo) und Navarrini (Ludovico) ausgefüllt.

ſprechen wird. So wie die Leſer Verd
liegenden Buche kennen gelernt haben, l
äußere Erfolge nur geringen Werth.
müßte er nicht Menſch und Künſtler ſe
nicht zu dem Triumphzuge freuen ſol
vermuthlich in nächſter Zeit ſchon ant
dieſe Freude werden ihm gewiß Alle
ſich jemals an den Zauberklängen ſ
rauſchten.

An äußeren Auszeichnungen hat e
Leſer geſehen hat, ebenfalls nicht gefe
in dieſer Beziehung noch nachzutrage
legentlich des letzten Ordensfeſtes von
deutſchen Kaiſer der Orden Pour le
und Wiſſenſchaft verliehen wurde. W
große Tondichter Orden und Titeln
auch beimeſſen mag, der Umſtand,
genannte hohe Auszeichnung aus den H
Herrſchers auf dem deutſchen Kaiſert
hat, wird den Werth derſelben in ſei
falls erhöhen und ſeine Landsleute, wel
vergöttern, werden mit Recht ſtolz d

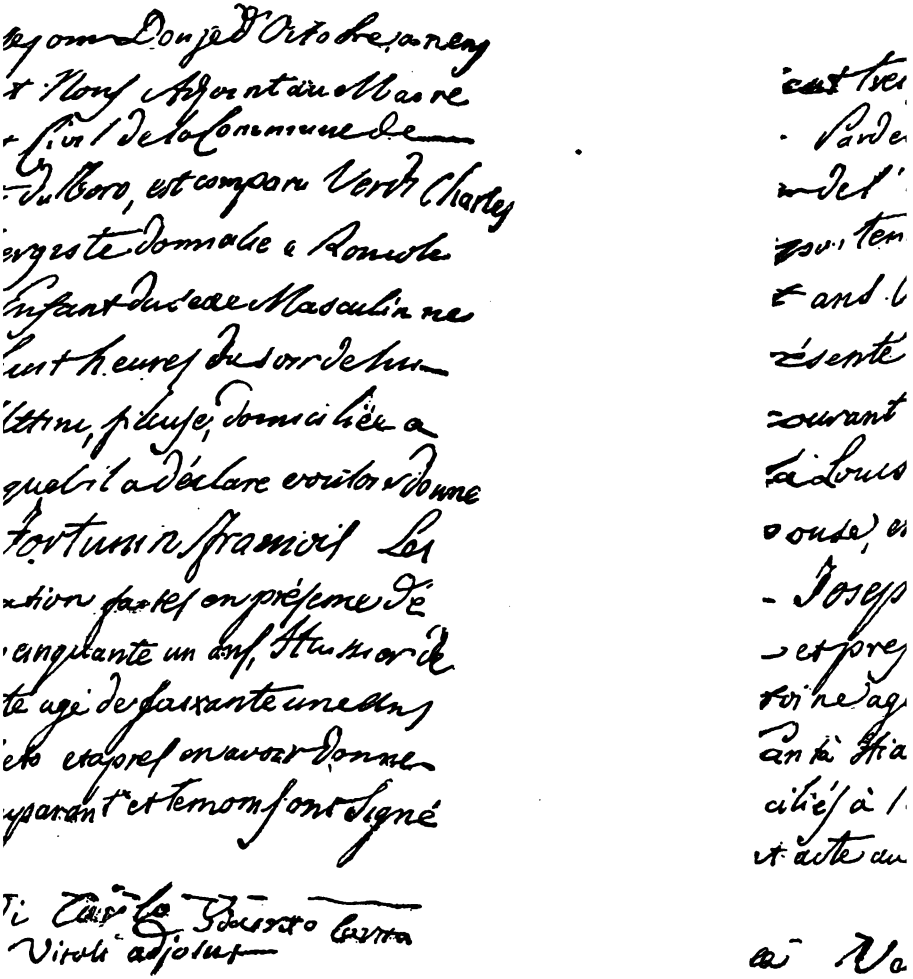
Berlin, im Februar 1887.

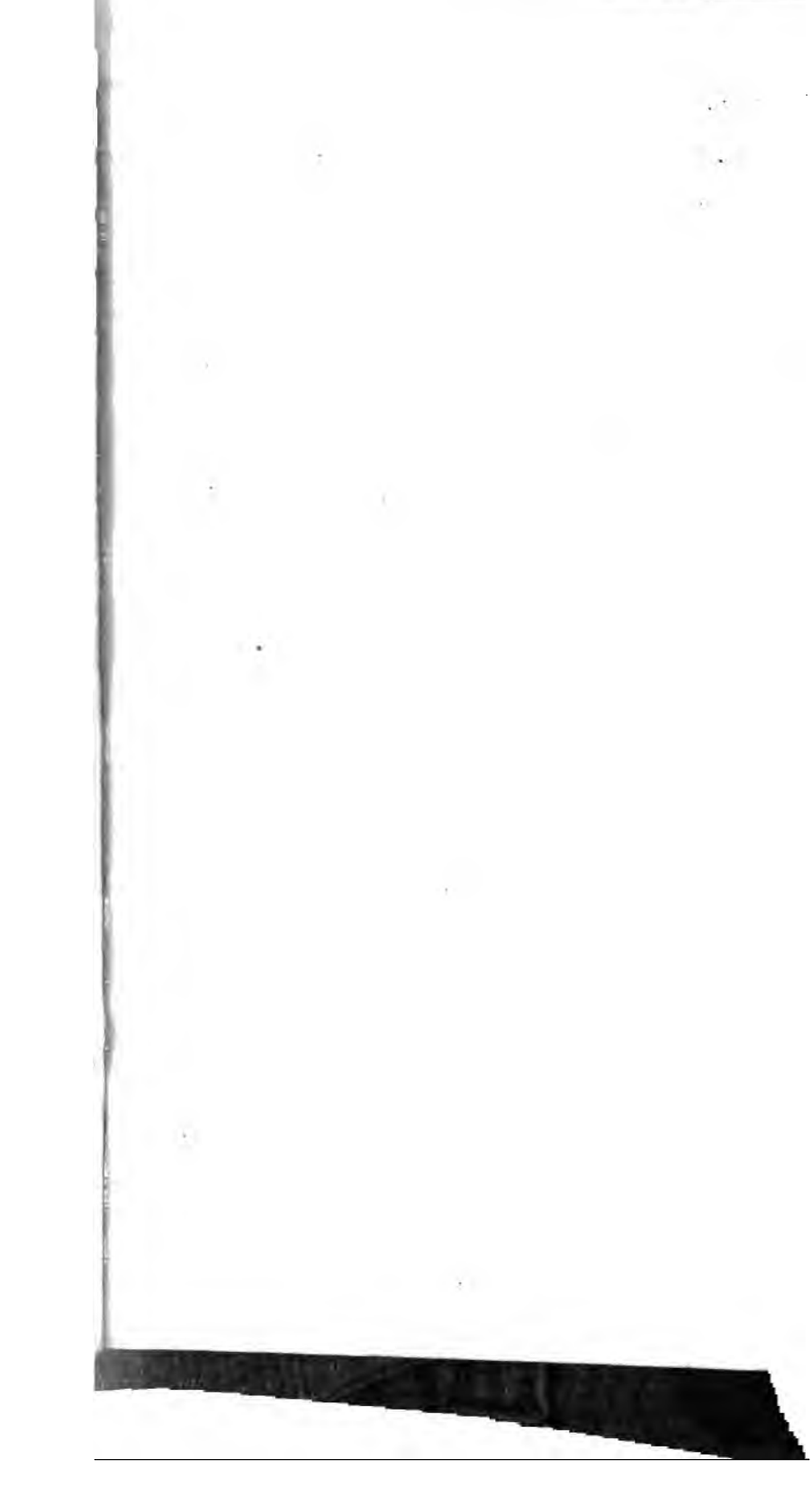
De

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

naissance de Verdi.

l'acte



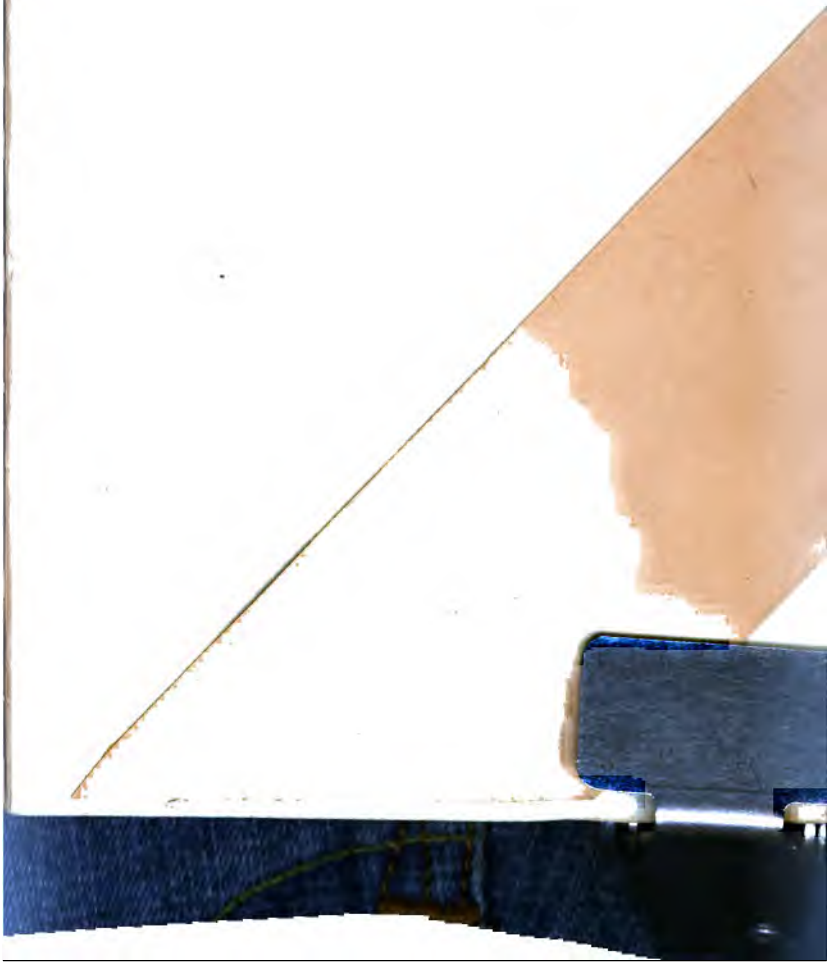


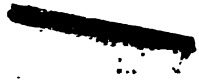
BOUND

DEC 10 1934

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00790 1682





BOUND

DEC 10 1934

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00790 1682